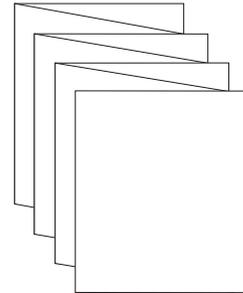
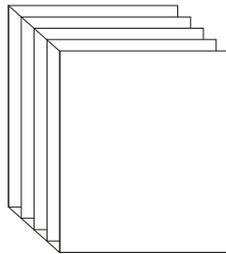
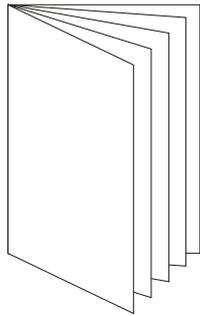


ESTUDO ABERTO:



UM ENSAIO SOBRE O NÃO-OBJETO COMO UM MERGULHO NA TEORIA NEOCONCRETA

Jorge Soledar

**ESTUDO ABERTO:
Um ensaio sobre o não-objeto como um mergulho na teoria neoconcreta**

Projeto de Graduação apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, com a ênfase na História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador:
Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Alexandre Santos
Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Porto Alegre, primavera de 2008.

Ao mestre Henrique Leo Fuhro
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Este trabalho de conclusão representa quase uma década de percurso inconcluso: da biologia à arte. Por isso, agradeço a muitas pessoas que colaboraram neste caminho.

Minha família, Lourdes, Jorge, Patrícia, Viviane, Eduardo, Felipe, Amanda e Laura que respeitam e admiram meus estudos.

Minha orientadora, Ana Maria Albani de Carvalho, pela oportunidade, pelo zelo e estímulo com o exercício da escrita.

Ao Mergulho, Camila Mello, Manuela Eichner, Ali Khodr e Zé Vicente, pela troca afetiva e intelectual que me estimula a entender e questionar as ordenações.

Cristiane Schmidt, Joubert Vidor, Mayra Redin e Pilar Prado pela amizade e disponibilidade ao encontro e à experiência.

Daniela Fuhro que me acompanha ao longo deste percurso inconcluso, percurso de força e luz.

Úrsula Rocha pelo carinho e respeito desde os tempos de colégio.

RESUMO

“Não-objeto” é um conceito criado por Ferreira Gullar, através do ensaio “Teoria do Não-Objeto” (1959), de modo a especificar o sentido da obra ou da experiência vivida pela arte neoconcreta.

O *corpus* teórico ensaiado no texto, ainda pouco estudado, destaca certos trabalhos de Lygia Clark (1958) e de Amilcar de Castro (1959) como motivações desta formulação.

Aqui, estudo como o conceito do não-objeto está proposto no ensaio acima referido, e também como a teoria de arte neoconcreta pode ser caracterizada de “hermenêutica”, segundo critério proposto por Anne Cauquelin (2005).

.....

Palavras-chave:

não-objeto, teoria da arte e neoconcretismo.

SUMÁRIO

I. Abrindo o estudo	1
II. Teoria hermenêutica	2
III. Olhares cruzados	8
IV. <u>Eixo 1</u>: “Morte da Pintura”	10
V. <u>Eixo 2</u>: “Obra e Objeto”	13
VI. <u>Eixo 3</u>: “Formulação Primeira”	18
VII. Estudo aberto	21
VIII. Bibliografia	23
<u>Anexo A</u> . Resumo Biográfico : Ferreira Gullar	24
<u>Anexo B</u> . Cópia de “Teoria do Não-Objeto” (1959)	25
<u>Anexo C</u> . Publicações de Ferreira Gullar	30

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lygia Clark

Bicho, Relógio do Sol, 1960.

Alumínio anodizado, 60cm de diâmetro

Col. João Leão Sattamini (RJ)
Fonte: COCCHIARALE & GEIGER, 1987.

Figura 2. Hélio Oiticica

Correntes periféricas do esquema geral... 1967.

Fonte: MORAIS, 1997.

Figura 3. Hélio Oiticica

Parangolé I, 1964.

Col. Projeto Hélio Oiticica
Fonte: BRITO, 1985.

Figura 4. Lygia Clark

Composição 5, 1954.

Óleo sobre tela e madeira, 107 x 91cm

Col. da artista.

Fonte: COCCHIARALE & GEIGER, 1987.

Figura 5. Lygia Clark

Casulo, 1958.

Metal pintado, 30 x 30cm.

Foto: Beto Felício

Fonte: BRITO, 1985.

Figura 6. Lygia Clark.

Bicho, 1960.

Alumínio anodizado

Col. Paulo Vasconcelos

Fonte: BRITO, 1985.

Figura 7. Ivan Serpa

Pintura nº 178, 1957.

Óleo sobre tela, 97 x 130cm

Col. Afonso Henrique Costa (RJ)

Fonte: COCCHIARALE & GEIGER, 1987.

Figura 8. Waldemar Cordeiro

Movimento, 1951.

Têmpera sobre tela, 90 x 95cm

Col. MAC/USP

Foto: Júlio Abe Wakahara

Fonte: BRITO, 1985.

Figura 9. Amílcar de Castro

Projeto gráfico do SDJB, 1958-9.

Fonte: RAMIREZ & CARMEN, 2007.

Figura 10. Claude Monet

Water-Lilies, 1897-9.

Óleo sobre tela, 73 x 100cm

Col. Musée Marmottan (FR)

Fonte: <http://www.interagir.com>

(acesso em 23.11.2008)

Figura 11. Jasper Johns

Tela, 1955.

Encáustica e colagem sobre

madeira e tela, 76 x 63cm

Col. do artista

Fonte: TASSINARI, 2001

Figura 12: Georges Braque

Telhados em Céret, 1911.

Óleo sobre tela, 88 x 65cm

Col. Particular

Fonte: TASSINARI, 2001

Figura 13: Piet Mondrian

Broadway Boogie Woogie, 1942-3.

Óleo sobre tela, 127 x 127cm

Col. The Museum of Modern Art (NY)

Fonte: <http://www.lichtensteiger.de>

(acesso em 23.11.2008)

Figura 14. Kurt Schwitters

Reconstrução Merzbau, 2007.

Foto: Wilhelm Redemann, 1933

Fonte: <http://www.tate.org.uk>

(acesso em 23.11.2008).

Figura 15. Vladimir Tatlin

Relevo suspenso no canto,

1914-1915.

Fonte: RICKEY, 2002.

Figura 16. Kasimir Malevitch

Architectona, 1924-1926.

Fonte: RICKEY, 2002.

Figura 17. Vladimir Tatlin

Monumento para a III

Internacional, 1924-1926.

Figura 18. Amílcar de Castro

Escultura em ferro, 1959-60.

Chapa de 1/8"

Col. Marco Aurélio Mattos.

Fonte: BRITO, 1985.

Figura 19. Kenneth Noland

Turnsole, 1961.

Polímero sintética sobre tela,

239 x 239cm

Col. Blanche Hooker

Rockefeller Fund.

Fonte:

<http://www.moma.org/collectio>
n (acesso em 23.11.2008).

Figura 20. Kasimir Malevitch

Black Square, 1913.

Óleo sobre tela, 106 x 106cm

Col. State Russian Museum

(RU)

Fonte:

<http://www.museothenissen.org>

(acesso em 23.11.2008).

Figura 21. Jorge Soledar

Estudo Aberto na Usina do

Gasômetro, 2008.

Foto: Cristiane Schmidt

Col. do artista

Figura 22. Jorge Soledar

Esquema do Estudo Aberto, 2008.

Figura 23: Ferreira Gullar

Fonte: NortesteWeb.com

(acesso em 23.11.2008)

I. Abrindo o estudo

O conceito “não-objeto” proposto pelo teórico brasileiro Ferreira Gullar¹ (1930-), no ensaio “Teoria do Não-Objeto” (1959)², é muito citado e pouco estudado. Partindo disto, o objetivo desse ensaio é apresentar uma perspectiva de análise sobre o *corpus* teórico do não-objeto, extraíndo-se dele uma seleção de temas relevantes ao campo da História, Teoria e Crítica de Arte, em especial, uma perspectiva de estudo enfocando a teoria de arte no país.

Grosso modo, a teoria do não-objeto não se destaca nos discursos sobre a arte geométrica brasileira, especialmente, a neoconcreta. Contudo, Frederico Morais (1995, p. 247) assinala a teoria do não-objeto como a “base teórica do movimento neoconcreto”, concordando com a posição de Gullar

(1985, p. 11), que atribui ao conceito não-objeto a “especificidade da experiência neoconcreta”.

Durante o levantamento bibliográfico realizado³, localizei muitos trabalhos sobre o assunto “neococretismo”, mas nenhum sobre “teoria do não-objeto”.

Desse modo, este trabalho segue a seguinte hipótese: se a teoria do não-objeto pode ser o fundamento teórico do neoconcretismo e o seu autor, Ferreira Gullar, “principal teórico desse movimento”, de acordo com Ronaldo Brito (1985, p. 50), por que então não produzir um estudo que destaque o não-objeto como a própria teoria da arte neoconcreta?

Para tanto, discuto como seus argumentos estão concatenados ao longo dos três eixos do ensaio: “Morte da pintura”; “Obra e objeto”

1. Ver resumo biográfico em “ANEXO A”.

2. O objeto de estudo está publicado em “Experiência Neoconcreta” (2007). Ver cópia do ensaio em “ANEXO B”.

3. A busca dos assuntos “teoria do não-objeto”, “GULLAR, Ferreira”, “neoconcretismo”, “concretismo” (incluindo as expressões “arte neoconcreta” e “arte concreta”) visou resumos e textos completos nas bases de dados da UFRGS, da PUCRS, da UFRJ, do Portal de Periódicos da CAPES (Web of Science, Art Full Text, editores Jstor e Scopus) e do Google Acadêmico.

e “Formulação primeira”. Considerando os limites deste projeto de graduação e a complexidade que caracteriza o assunto proposto, que parte de uma perspectiva pouco desenvolvida, não será possível abarcar a profusão teórica do tema. Limito-me a considerar aspectos que julguei chave para uma compreensão geral deste *corpus*. Como já existe uma série razoável de historiografias do assunto⁴, opto por “abrir” espaço ao estudo da estrutura e dos aspectos do ensaio de 1959.

Também não será possível investigar o importante papel que a fenomenologia atua no caso “não-objeto”, visto que exigiria trabalhar noutra direção: tempo maior de reflexão e escrita cujos lastros teóricos mais profundos, estão além desses limites.

II. Teoria hermenêutica

Como fundamento teórico dessa “abertura de estudo”, caracterizo a teoria da arte neoconcreta a partir do modelo “hermêutico” proposto por Anne Cauquelin, em “Teorias da Arte” (2005).⁵ Este modelo visa caracterizar um panorama ou uma “topografia” (p. 15) das teorias de arte que, distintamente, propõem significados tanto ao processo quanto à recepção de obras.

As teorias caracterizadas como “hermêuticas” pertencem, de acordo com a autora, a um conjunto maior, denominado “teorizações secundárias”, que

...podem ser reagrupadas ao longo de dois eixos. Um nos leva a questionar o sentido das obras e do

4. Para uma leitura historiográfica do assunto, recomendo AMARAL (2003) e COCCHIARALE & GEIGER (1987).

5. Ver referência completa no item em Bibliografia.

trabalho artístico. Sentido entendido, no caso, tanto como significação quando direção: a obra 'abre um mundo', ela visa o invisível (direção), ela tem um sentido, semelhante assim à linguagem (significação). Fenomenologia, hermenêutica, psicanálise e história da arte se situam sobre esse eixo... A divisão segundo sobre esses dois eixos é, evidentemente, muito sumária; existem numerosas passagens entre as teorizações, todas fazendo emprésticos entre si. (CAQUELIN, 2005, p. 94-95)

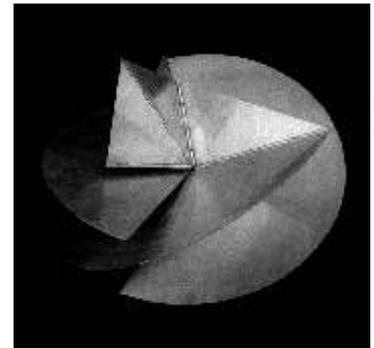
Para Ferreira Gullar (1985), o ensaio “Teoria do Não-Objeto” assinala a criação ou a teorização de um novo conceito, cujo significado visa compreender a especificidade da obra de arte neoconcreta. Caráter especial que envolve, para ele, a necessidade da experiência sensorial do público na recepção do “objeto neoconcreto”. Melhor nas suas palavras:

Um não-objeto, seja um poema espacial, seja um “Bicho” (Fig. 1), está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revela o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...] Por isso, defini assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. (GULLAR, 2007, p. 59)

Assim, sua teoria do não-objeto promove uma nova interpretação da arte e como deve ser “entendida” a arte neoconcreta (pelo uso do conceito do não-objeto). Essa visão sugere que ela pode ser caracterizada a partir do critério “hermenêutico”.

Para Cauquelin, caracteriza-se uma teoria e um teórico de arte, levando-se em conta a(s) sua(s) capacidade(s) de “construção, transformação ou modelagem do campo da arte” (2005, p. 16). É evidente a participação

Figura 1. Lygia Clark
Bicho, Relógio do Sol, 1960.



da teoria e do teórico do não-objeto na “modelagem” do campo da arte geométrica, pois, embora seja minimizado o conceito neoconcreto, o seu campo decorre de obras/artistas cuja “base teórica” (Morais, 1985) foi criada por Ferreira Gullar, considerado por Ronaldo Brito (1985, p. 50) “o principal teórico do neoconcretismo”. Portanto, a teoria do não-objeto como argumento estético do neoconcretismo é parte fundamental desta modelagem.

Outro aspecto que revela o “peso” da teoria no campo geométrico é o da sua participação no pensamento de Hélio Oiticica, em “Esquema geral da nova objetividade” (1967), texto em que se destacam, por exemplo, as experiências dos “Parangolés” (Fig. 3).

Figura 2. Hélio Oiticica
Correntes periféricas do, esquema geral... 1967.

<i>Periféricas</i>			
GRUPO NEOCONCRETO	POESIA PARTICIPANTE (Gullar)	LYGIA CLARK REALISMO CARIOCA	NOVA OBJETIVIDADE
	GRUPO OPINIÃO (Teatro)	POPCRETO	
	CINEMA NOVO	REALISMO MÁGICO PARANGOLÉ	

Neste texto, Oiticica concorda com a posição de Gullar sobre a *démarche* que representa o processo de Lygia Clark, quando em 1954, ela passa a “desintegrar o quadro convencional” (1997, p. 311), e mais tarde, o plano, o espaço pictórico, etc.”. Oiticica segue dizendo que

...no movimento neoconcreto dá-se essa formulação (desintegração do quadro) pela primeira vez

Figura 3. Hélio Oiticica
Parangolé I, 1964.



e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminaram na teoria do não-objeto. (OITICICA, 1997, p. 311)

Ainda sobre a visão de Hélio Oiticica, o neoconcreto está entre as “correntes periféricas” (Fig.2) que ele julga colaborar no processo constitutivo de suas “estruturas objetivas” (1997, p. 312), em grande parte, pela inovação trazida das práticas de Lygia Clark, antes de “Bicho”, processo fundamental à teoria do não-objeto, como relata o próprio Ferreira Gullar:

Em 1958, Lygia Clark foi convidada a realizar uma exposição individual na Galeria de Arte das Folhas, em São Paulo, e pediu-me para escrever a apresentação das obras que mostraria ali... Mostrou-me os trabalhos desde 1951... Ao vê-los percebi que alguns

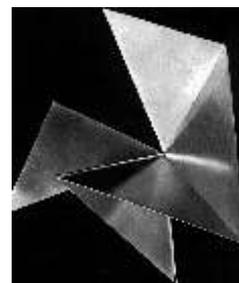
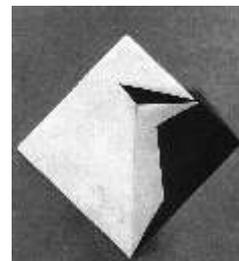
quadros tinham moldura larga e no mesmo nível da tela, sendo que, em dois deles, a composição geométrica extravasava da tela para a moldura, incluindo-a, por assim dizer, no espaço virtual da obra... (Fig. 4 e 5) era como se toda a “pintura” evaporara-se... Esta observação, que está registrada no texto de apresentação da mostra, me levará a uma nova leitura do processo da arte contemporânea, dando origem, mais tarde, à “Teoria do Não-Objeto”. (GULLAR, 2007, p. 26)

Desse modo, Gullar e Oiticica concordam sobre a ligação do surgimento da teoria neoconcreta aos experimentos que culminaram nos “Bichos” (Fig.6) de Lygia. O teórico estende o sentido do não-objeto, igualmente, aos trabalhos de Lígia Pape, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, que, “liderados” por ele (Morais, 1995, p.

Figura 4. Lygia Clark
Composição 5, 1954.

Figura 5. Lygia Clark
Casulo, 1958.

Figura 6. Lygia Clark.
Bicho. 1960.



247-248), comporão o “Grupo Neoconcreto”, que irá “romper” com o movimento concreto, em 21 de março de 1959, ao publicar o artigo “Manifesto Neoconcreto” no Jornal do Brasil.

De acordo com Frederico Morais (1991, p. 117-118), o núcleo do grupo era composto Pape, Clark, Gullar e Weissmann, e já atuara antes, entre 1954-6, no conjunto do Grupo Frente, organizado por Ivan Serpa (Fig.7) e constituído, em geral, pelos seus alunos no Museu de Arte Moderna (RJ), destacando-se, Aloísio Carvão, Décio Vieira, Hélio e César Oiticica, João José, Vincent Ibberson, Carlos Val e Elisa Martins da Silveira).

Voltando ao relato de Gullar (1985), a maioria destes artistas mencionados orientou

seus trabalhos durante a década de 50, rumo à arte “geométrica” construtiva, “liderada”, sobretudo, por Waldemar Cordeiro (Fig.8). Vale destacar agora, o “esquema histórico” proposto por Gullar em “Etapas da arte contemporânea” (1985):

As idéias de Ulm vieram através de Buenos Aires e foram adotadas, demasiadamente ao pé da letra, pelo grupo de artistas paulista liderados por Waldemar Cordeiro no começo da década de 50. No Rio, essas idéias sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mário Pedrosa, que partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas de vanguarda que, por influencia de Mário Pedrosa, voltaram-se

Figura 7. Ivan Serpa
Pintura nº 178, 1957.

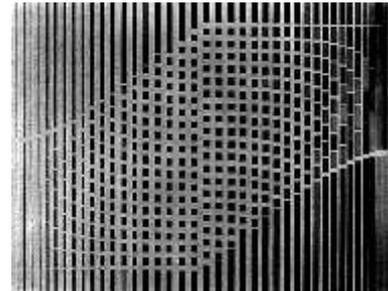


Figura 8. Waldemar Cordeiro
Movimento, 1951.



para o concretismo, como Ivan Serpa, Almir Mavignier, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark e outros. As diferenças entre os dois grupos ficaram evidentes quando eles se juntaram na I Exposição Nacional de Arte Concreta em dezembro de 1959, em São Paulo, e janeiro de 1957, no Rio, dando margem a divergências que culminaram na cisão do movimento. Em função disso, os cariocas, mais intuitivos, foram estimulados a aprofundar teoricamente sua experiência, dando-se conta do que ela continha de original e suscetível de desdobramento autônomo com respeito às idéias e obras importadas. Essa tomada de posição está expressa no Manifesto neoconcreto, que dá início ao movimento. Novos conceitos acerca da obra de arte, de sua significação, de sua natureza, foram propostos por nós na tentativa de apreender o caráter específico da arte neoconcreta: era a Teoria do Não-Objeto. (GULLAR, 1985, p. 10)

A teoria neoconcreta foi publicada dois dias antes (Morais, 1995), em 19.03.1959, do seu

manifesto no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil - SDJB (21.03.1959), integrando conjunto de publicações de Gullar, que, entre março de 1959 e outubro de 1960, editou a série “Etapas da arte contemporânea”. Em 1985, ele reúne estas publicações em livro de mesmo título, onde, na apresentação, Aracy Amaral diz que o SDJB promovera a estética da época, permitindo um ousado projeto gráfico assinado por Amílcar de Castro. (Fig.9)

Até aqui, destaquei alguns aspectos que permitem configurar a teoria do não-objeto como uma teoria de arte hermenêutica. Destaquei ainda que Hélio Oiticica concorda com Ferreira Gullar sobre a importância das experiências de Lygia Clark nesta teorização. Por isso, não aprofundei o contexto “concreto-neoconcreto”, enfoque valorizado por Ronaldo Brito (1985), que, de certo modo, representa a visão geral dos estudos que obscurecem,

Figura 9. Amílcar de Castro
Projeto gráfico no SDJB, 1958-9.



III. Olhares cruzados

Ronaldo Brito escreveu um importante texto sobre o tema “concretismo-neoconcretismo”. Entretanto, em “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (Brito, 1985), não há menção sobre a teoria do não-objeto, i. é, o “caráter específico” e a “base teórica” do neoconcretismo, segundo afirmam, respectivamente, Ferreira Gullar e Frederico Moraes. A tese proposta por Ronaldo Brito é que “o Neoconcretismo foi o último movimento de tendência construtiva no país, encerrando um ciclo” (1985, p. 49), sendo ainda uma

...seqüência do movimento concreto, e mais amplamente como seqüência da penetração das estéticas construtivas... Grosso modo, 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. (BRITO, 1985, p. 49)

Essa perspectiva “seqüencial” destaca o contexto do concretismo brasileiro como causa da “ruptura” dos artistas neoconcretos. Sem refutar agora essa tese, limito-me a questionar o *status* da teoria do não-objeto nesse trabalho, pois somente no trecho:

Com Merleau-Ponty, para Gullar o principal teóricos de suas manobras anti-concretas, vinhas não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo. (BRITO, 1985, p. 50)

Ronaldo Brito descreve o “teórico” Ferreira Gullar a partir de suas “manobras”, sem investigar adiante, o *corpus* “manobrado” pelo teórico: objetivo do meu estudo. Por isso, nos tópicos seguintes: (IV) “Morte da Pintura”, (V) “Obra e Objeto” e (VI) “Formulação Primeira”, “abro” uma perspectiva que destaca esses eixos teorizados por Gullar ao longo do referido ensaio de 1959.

De fato, o nome “neoconcreto” deriva de “concreto”, porém, como afirma Gullar (2007, p. 90), o não-objeto ou o conceito

da obra de arte neoconcreta surge da sua leitura sobre as transformações pictórico-espaciais do processo de Lygia Clark, sobretudo, dos seus gestos de “desintegração do quadro convencional” (como concordou Oiticica). Nas primeiras linhas de “Etapas...” (1985, p. 10), o teórico apresenta que “o movimento neoconcreto não deve ser visto como uma dissidência do concretismo”, mas como uma “atitude de autonomia estética”, cuja matriz está ligada aos gestos desta artista.

Por contraste, o pensamento de Ronaldo Brito reforça o nosso estudo, cuja perspectiva concorda com a afirmação de Santaella (1995, p. 17) sobre a “tendência de confundir arte com história da arte”. Em “Panorama das Artes Plásticas Século XIX e XX” (1991), e, “Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro” (1995), Frederico Moraes configura uma exceção, pois, embora não vise um estudo sobre o conceito do não-objeto, contempla-o, divulgando alguns fatos importantes, como já foi dito, na publicação de “Teoria do Não-Objeto” dias antes de “Manifesto Neoconcreto”.

Voltando ao relato de Ferreira Gullar, em “Experiência Neoconcreta” (2007), o não-objeto representou o resultado de sua

...análise sobre a arte moderna, notadamente, do processo que ela experimenta a partir do surgimento da pintura não-figurativa, ou seja, quando se exclui da pintura a imagem dos objetos (GULLAR, 2007, p. 45).

Nesse relato posterior, o teórico refere-se em geral, ao conteúdo do primeiro eixo de sua teoria: tema do próximo item (IV).

A perspectiva por mim adotada opõe-se, parcialmente, da usada por Ronaldo Brito (1985), pois sua perspectiva oculta o *corpus* do texto de Gullar. Isto não retira o seu valor: realizar uma importante análise do tema “concreto-neoconcreto”. A seguir, avanço noutra direção: observo os termos do eixo 1, “Morte da Pintura”, cujo propósito é o de enunciar a tradição artística que Gullar critica para contextualizar a inovação da sua teoria hermenêutica.

IV. Eixo 1: “Morte da pintura”

Ferreira Gullar propõe no primeiro eixo da sua teoria, uma breve história da ruína ou da “morte” da representação de objetos (2007, p. 90-91), anunciada desde o impressionismo de Monet (Fig.10). Nessa visão, sua pintura visaria “apreender o objeto imerso na luminosidade natural”. Assim, ela marcaria a passagem dos gestos de objetivação (fundados na teoria albertiana) aos de impressão pictórica dos objetos da realidade: o início da “morte” do objeto no espaço de representação. E ainda um processo que assinala ao teórico uma consciência crítica, corporal e perceptiva da arte.

Os objetos que interessam Gullar não são

os objetos representados: a tela e a moldura seriam objetos à contemplação, portanto, funcionais e restritivos ao olhar.

A obra tradicional ou o objeto de arte figurativa é considerada por ele,

...um objeto que fixa pela cor a representação de outros objetos do mundo, representando “objetos que perdem a significação aos olhos”, quando dispostos no interior de um recorte de realidade delimitado pela moldura. (GULLAR, 2007, 91)

O eixo discorre sobre o problema do significado imposto pela tela, dado que ela dá sentido à restrição corporal e perceptiva imposta pela representação: restrição à percepção humana, onde a pintura canônica restringe-se assim, a uma tela de visão.

Figura 10. **Claude Monet**
Water-Lilies, 1897-9.



Estes elementos (tela e moldura) permanecem temas do debate contemporâneo, como demonstra Alberto Tassinari, em “O espaço moderno” (2001). Sua tese defende uma perspectiva da “arte contemporânea” como uma “segunda fase” da arte moderna, da qual “Tela” (Fig.11), de Jasper Johns marcaria o seu início (p. 91).

Percebe-se que, distintamente, Jasper Johns e Lygia Clark “incorporaram” a moldura ao interior dos espaços de criação, resignificando assim, sua função anterior, tradicionalmente, ligada aos limites do espaço artístico e real. Essa aproximação, que não é feita por Tassinari, justifica a aproximação de distintas teorias: de um lado, a de Gullar com o problema “hermenêutico-vanguardista”, baseado

no sentido restritivo da moldura, e, de outro, Tassinari, e com a tese de uma segunda fase da arte moderna, cujo marco é a moldura resignificada por Johns (em obra do mesmo período de Clark). Em ambos, a moldura é chave.

Alberto Tassinari (2001) ainda discute sobre a importância do cubismo nos movimentos modernos:

A formação da arte moderna por volta de 1870, está ligada à oposição do naturalismo de matriz renascentista... O cubismo de 1911 (Fig.12) é o momento mais importante da arte moderna. Nenhum outro movimento se espalhou tão rapidamente quanto o cubismo. Mais ainda os movimentos passam a se conceber como vanguardas. A sua importância reside na sua concepção de espaço em abertura. Há nela uma fusão das

Figura 11. Jasper Johns
Tela, 1955.

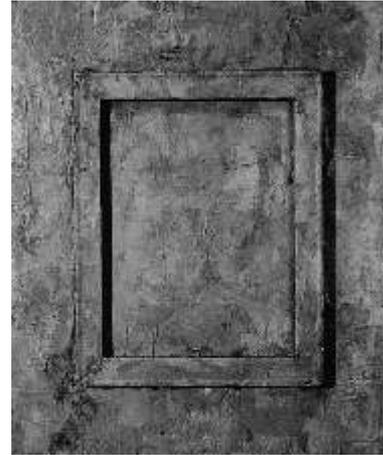
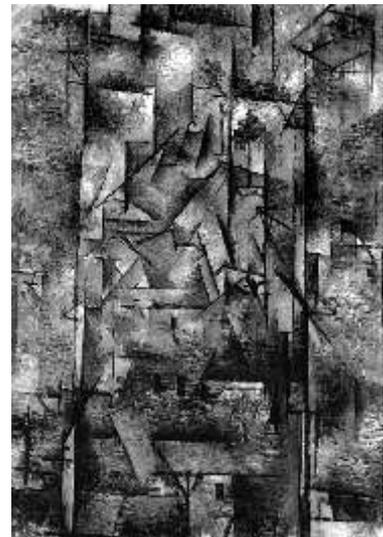


Figura 12. Georges Braque
Telhados em Céret, 1911.



coisas com o espaço.
(TASSINARI, 2001, p.17-34)

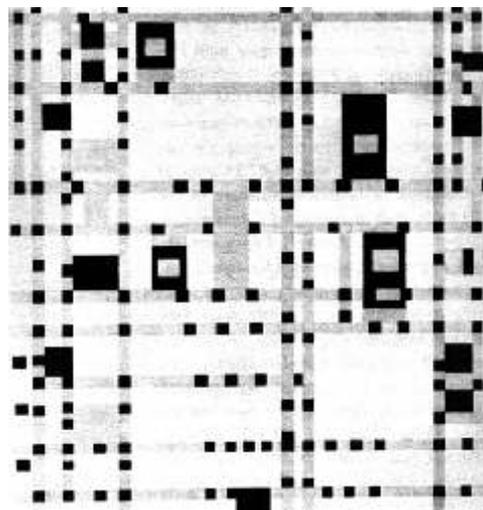
Essa visão, que assinala o espaço cubista como *démarche* do início da arte moderna, difere por óbvio, da que teoriza Ferreira Gullar sobre a *démarche* neoconcreta: o espaço impressionista é indício da “morte da pintura”. Contudo, os primeiros “gestos de eliminação do objeto” (2007, p. 91-92) serão vistos por Gullar somente nas obras de Mondrian e de Malevitch. E sobre Modrian, em “Broadway” (Fig.13), ele observa

...o sentido mais revolucionário do cubismo, dando-lhe continuidade através de uma atitude radical (em “Broadway”).
(GULLAR, 2007, p. 91)

O eixo propõe uma perspectiva esquemática de uma história cujo processo demonstra, ao

teórico, tentativas e fracassos de suas próprias questões (tão variadas que rumariam a outro estudo) guiadas pelos movimentos abstracionistas europeus: a destruição dos objetos da pintura, sobretudo, pelo gesto da representação, sendo a tela e a moldura os elementos-chave totalmente refutados ao longo do próximo e segundo eixo, “Obra e Objeto”.

Figura 13. Piet Mondrian
Broadway Boogie Woogie,
1942-43.



V. Eixo 2: “Obra e Objeto”

O problema da moldura como elemento que dá sentido à obra tradicional é visto por Gullar, no segundo eixo, como “metafórica do mundo do pintor tradicional” (p. 91-92), e por isso, deve ser refutado pela arte neoconcreta.

Ele argumenta que os gestos da arte contemporânea (a sua arte neoconcreta) devem passar da representação de objetos do mundo aos de apresentação/experimentação, de modo a ampliar as possibilidades sensoriais do público. Esse é, talvez, o traço mais crítico que a teoria do não-objeto investe contra a estética convencional da contemplação, pois considera o

envolvimento de todos os sentidos da percepção humana, e não, somente, o da visão. Nas suas palavras:

Quando a pintura abandona radicalmente a representação - como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores - a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra - objeto especial -, uma significação e uma transcendência. (GULLAR, 1959, p. 92)

Gullar destaca nas atitudes de Kurt Schwitters, em “Merzbau” (Fig.14), essa ousadia, que se forma pela ação direta do corpo sobre os objetos,

Figura 14. Kurt Schwitters Merzbau, 1933.



gestos que envolveriam todos os sentidos e, ao mesmo tempo, configura uma poética crítica aos valores e gestos tradicionais (contemplativos) da pintura e escultura.

Além de Schwitters, outros exemplos são trazidos à luz do neoconcretismo, como os “contra-relevos” de Tatlin (Fig.15) e Rodchenko e as arquiteturas de Malevitch (Fig.16), pois, além de atuarem diretamente no espaço, são, para o teórico (2007, p. 92), “uma evolução coerente do espaço real, das formas representadas para as formas criadas”.

Aparentemente, pode parecer estranho ao leitor do não-objeto não encontrar uma defesa às premissas suprematistas relatadas por Malevitch:

Eu sentia apenas a noite dentro de mim, e

foi então que concebi a nova arte, a que chamo suprematismo... o quadrado dos suprematistas... pode ser comparado aos símbolos dos homens primitivos. Sua intenção não é a de produzir ornamentos mas de expressar sensações de ritmo. Para o suprematista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são desprovidos de sentido em si mesmo; o que é significativo é a sensação, como tal, bastante destacada do meio ambiente... O suprematista não observa e não toca, ele sente. (MALEVITCH, 1959, p.67-84)

Percebe-se nesse relato uma estética da sensação, ou seja, uma estética que não envolve nem observação, nem toque. Se na estética da teoria do não-objeto, como foi dito, investe-se numa “tomada de consciência” perceptiva, envolvendo todos sentidos, justifica-

Figura 15. Vladimir Tatlin
Relevo suspenso no canto,
1914-1915.

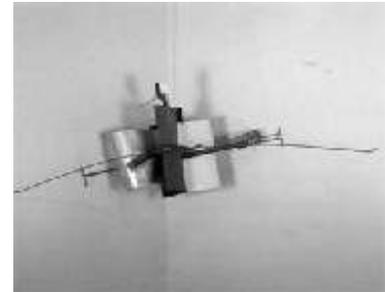
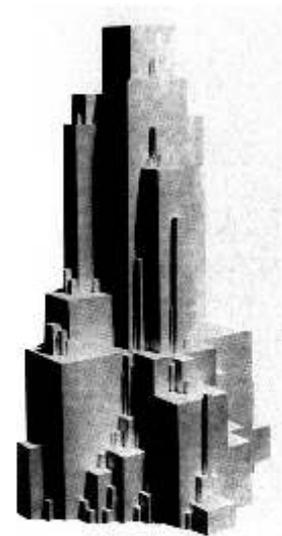


Figura 16. Kasimir Malevitch
Architectona, 1924-1926.



se nela uma crítica sobre os limites da percepção suprematista. Para Gullar, a estética geral não-figurativa ou abstracionista, embora importante, não “passou adiante” pelas suas questões, visto como foi dito, seus gestos não intervêm diretamente nos objetos do mundo ao estilo de Schwitters.

Desse modo, a sensação na teoria suprematista é refutada pela teoria neoconcreta, cuja recepção da obra de arte deve ser um meio de ação direta: a experiência neoconcreta, para Gullar, tem latente o estado de ser não-objeto, mediante participação de todos os sentidos por parte do público-participante.

A escultura construtivista (Fig.17), que refuncionaliza a tradicional base da escultura, extrai do seu volume a estrutura para "realizar obras que se

mantivessem no espaço", como afirma o teórico, servindo de exemplo para estabelecer uma analogia crítica aos elementos refutados no segundo eixo: a moldura da pintura tradicional. Nesse sentido, ele observa e exemplifica que

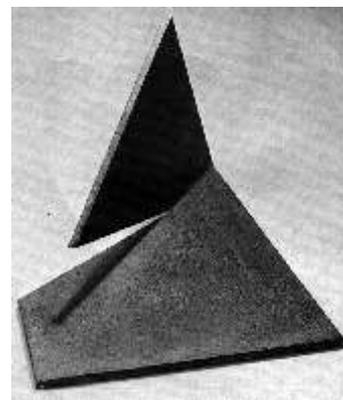
há mais afinidade entre as obras dos pintores e dos escultores construtivistas do que com as de Millol, de Rodin ou Fídias, e o mesmo poderia ser dito sobre um quadro de Lygia e uma escultura de Amílcar de Castro (Fig.18). (GULLAR, 2007, p. 93)

O autor sugere uma "convergência da pintura e da escultura a um ponto comum, afastando-se cada vez mais das suas origens" (da sua matriz albertiana), deixando de lado a tradição da representação e as categorias "pintura" e "escultura". O conceito não-objeto é visto como um novo conceito que serve a uma nova

Figura 17. Vladimir Tatlin
Monumento para a III
Internacional, 1924-1926.



Figura 18. Amílcar de Castro
Escultura em ferro, 1959-60.



categoria: assinalar um tipo de arte que não corresponde ou não se enquadra nestas categorias canônicas.

A teoria neoconcreta defende então uma nova categoria caracterizada tanto pelo gesto não-figurativo quanto pela recepção experimentada pelo seu público, tornando-se assim, participante. No entanto, não há na teoria, promoção ou sistematização da pintura, como, por exemplo, na teoria de Clement Greenberg, em “A Pintura Moderna” (1965), na qual ele defende os elementos especiais da categoria pictórica: a planaridade e o antiilusionismo. Cabe destacar um trecho do ensaio de Greenberg que defende o espaço da sugestão de objetos na representação das pinturas:

Não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que em

princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar. O Abstracionismo, ou não-Figurativismo, ainda não se afirmou como um momento inteiramente necessário na autocrítica da arte pictórica, mesmo que artistas eminentes como Kandinsky e Mondrian assim tenham pensado. A representação não enfraquece a univocidade da arte pictórica; o que o faz são as associações das coisas representadas. Todas as entidades reconhecíveis existem (incluindo as próprias pinturas) existem em espaço tridimensional, e a simples sugestão de uma entidade reconhecível é suficiente para evocar associações daquela espécie de espaço... O espaço pictórico da bidimensionalidade da pintura como arte é a garantia da sua independência.
(GREENBERG, 1976, p. 97)

Greenberg e Gullar assinalam, distintamente, Mondrian e Malevitch, o

primeiro, em razão da defesa do espaço bidimensional de representação como “garantia da sua independência” (sem desconsiderar, contudo, a importância do abstracionismo, mas dizendo que este não teria se “afirmado”, suficientemente, como autocrítica da arte pictórica”), já o segundo (Gullar), assinala-os como artistas que se limitaram ao espaço interno da moldura, restringindo-se aos sentidos da visão.

A crítica greengergiana, que influenciou a escola pictórica de Nova York (1945-1962) criou, consigo, novos conceitos para fortalecer a categoria “pintura”, tais como: *action painting* (Pollock), campos de cor (Newman, Rothko e Kelly) e abstração pós-pictórica (Nolland (Fig.19), Olitsky e Louis). E o conceito do não-objeto caracteriza-se pela especialidade dos objetos

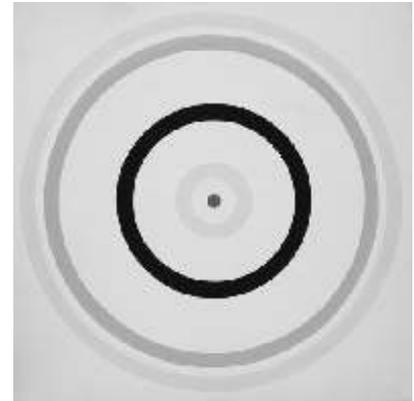
de arte que visariam, segundo Gullar, “diluir” os limites da representação pictórica e escultórica.

A conclusão do teórico brasileiro neste segundo eixo indica uma “diluição” clara das categorias canônicas:

...a pintura (Clark) e a escultura (Castro) atuais (1959) convergem para um ponto comum... Tornam-se objetos especiais, não-objetos... (GULLAR, 2007, p. 93).

Nessa perspectiva, a moldura da pintura e a base da escultura são análogas e refutadas, porque significam, “comodismos” das artes tradicionais, albertianas. Estas seriam, de acordo com ele, limitadas ao olhar, promovendo um tipo de recepção passiva e contemplativa do objeto da arte: problema que estimulará a conclusão da teoria do não-objeto, através do eixo “Formulação Primeira”.

Figura 19. **Kenneth Noland**
Turnsole, 1961.



VI. Eixo 3: “Formulação Primeira”

No último eixo, Gullar apresenta uma crença no papel subversivo da arte, cuja negação dos gestos que mantém a moldura e a base, permitiriam um rompimento dos próprios limites da “cultura convencional” da arte, para ele, contemplativa e distante da realidade física do mundo. Estas convenções estariam ligadas tanto ao processo do artista quanto à recepção “assistida” do público. Segundo o teórico,

...não se percebia que a própria obra de matriz não-figurativa colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo da estética tradicional. (GULLAR, 2007, p. 94)

A matriz não-figurativa, representada no primeiro eixo da teoria, é, sobretudo, destacada pelas obras de

Mondrian e Malevitch, mas que não “responderam” (p. 94) a sua própria estética. Pois seus gestos, em geral, não trocaram a tela (pintura) e a base (escultura) pela experiência na realidade, e, por isso, “Merzbau”, de Kurt Schwitters é exemplar.

O conceito do não-objeto não é uma atribuição negativa, segundo o autor apresenta, e sim, o significado de um tipo de objeto desta experimentação “real”.

Para o autor,

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 a intenção fundamental de seu aparecimento. (GULLAR, 2007, p. 94)

Essa visão reforça uma

aproximação teórica a partir do modelo “hermenêutico” proposto por Cauquelin (2005), visto que o conceito do não-objeto representa o significado da experiência neoconcreta: a particularidade ou a razão de sê-la, em outras palavras, aplica-se “com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte” (2007, p. 94).

O que está “nas entre-linhas” desta teoria é antes, uma atitude subversiva, frente ao processo e à recepção da arte convencional. Isto porque, Gullar confunde, propositalmente, noutro texto, “Diálogo sobre o não-objeto” (1959), uma definição de arte convencional como objeto comum. Melhor nas suas palavras:

(Objeto comum) É a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o

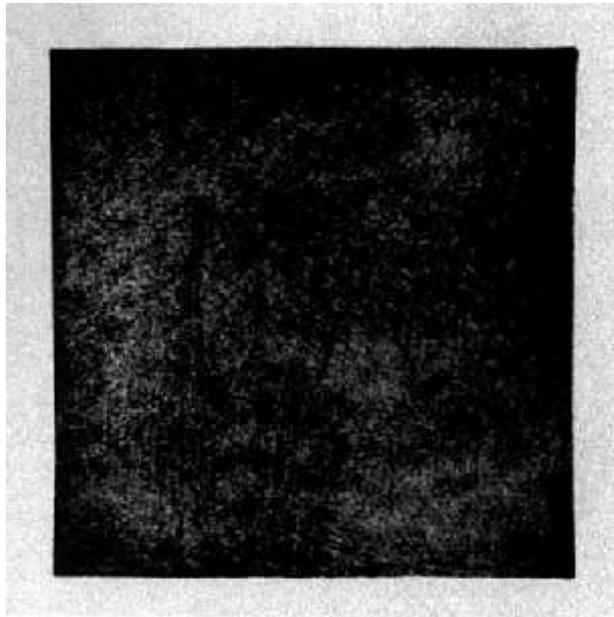
lápiz, a pêra, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal. (GULLAR, 2007, p. 94)

Voltando ao terceiro e breve eixo de “Teoria do Não-Objeto”, Ferreira Gullar defende o ineditismo de sua crítica, afirmando que “o problema da moldura e da base, na pintura e na escultura, respectivamente, nunca tinha sido examinado...” (2007, p. 93). Creio que uma avaliação dessa afirmação requer uma retrospectiva além deste trabalho, pois percorre o modo pelo qual o problema da moldura e da base foram vistos pela crítica nacional e internacional.

Finalmente, Gullar

apresenta no eixo conclusivo, “Formulação Primeira”, uma “reafirmação da arte como formulação primeira do mundo” (2007, p. 95): pensamento que concorda, de certo modo, com a utopia do espaço “desértico” vislumbrado pelo suprematismo de Malevitch (Fig.20).

Figura 20. Kasimir Malevitch
Black Square, 1913.



VII. Estudo aberto

Como foi visto, “pintura” e “escultura” são categorias que *não* fazem sentido aos propósitos hermenêuticos da teoria neoconcreta. O conceito do não-objeto serve como nova categoria da arte que visa “diluir” esses limites “canonizados” pela tradição de Alberti.

Desse modo, justifica-se o caráter subversivo da teoria da arte brasileira que refuta a representação, a tela, a moldura e a base em prol de uma recepção estética baseada na experiência do corpo. Tema em geral, presente no escopo das discussões da arte contemporânea.

Inserido num complexo papel de artista/estudante no campo da História, Teoria e Crítica da Arte, propus um trabalho igualmente complexo, pois visa uma teoria, curiosamente, pouco estudada, embora tenha

sido praticada por artistas e intelectuais brasileiros, como Ferreira Gullar, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros não destacados. Práticas que podem ser percebidas em experiências atuais cujas poéticas, geralmente, *apresentam* o corpo em situações de realidade física e social.

Os limites desse projeto de graduação implicaram numa grande dificuldade de dominação dos aspectos trazidos pelo ensaio de Ferreira Gullar. Então, destaquei aqueles, julgados importantes ao entendimento da estrutura e do conteúdo geral do *corpus* teórico neoconcreto. Isto significou rumar noutra perspectiva de estudo, ou seja, não investir numa reflexão do tema “concreto-neoconcreto”.

Durante o levantamento bibliográfico, percebi que as perspectivas de caráter historiográfico tendem a encobrir, de modo geral,

fatos e conteúdos dessa teoria brasileira, com a exceção de dois textos de Frederico Morais já citados.

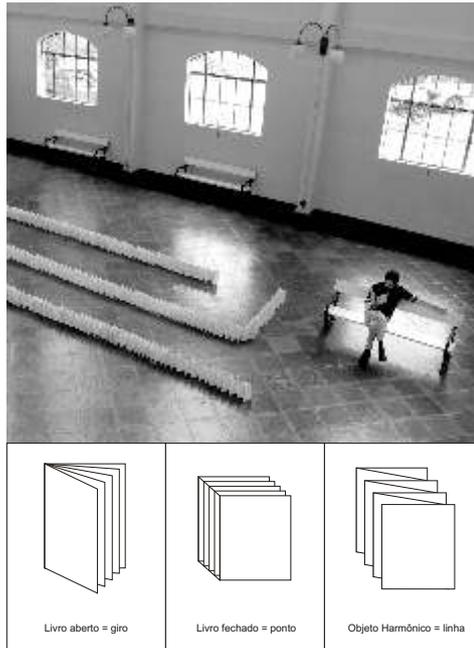
O ensaio de Gullar é curto, mas rico, porque dialoga com a crítica de arte, a filosofia existencial e fenomenológica, ao mesmo tempo, que difunde uma teoria da arte. Assuntos importantes, cuja lacuna aqui expressa os limites enfrentados por um projeto de graduação.

Finalmente, os argumentos teorizados por Ferreira Gullar são pessoais e fragmentados, próximos de uma liberdade percebida nos ensaios de Montaigne. O ensaio que dá título à teoria neoconcreta articula-se a partir de três eixos que discutem definições de objetos entre comuns-contemplativos e especiais-experimentais. Aos últimos, caberia o nome/categoria “não-objeto”, conceito criado por um teórico que se confunde em muitas

figuras (poeta, intelectual, revolucionário, reacionário etc.). Contudo, vejo José Ribamar Ferreira como um artista-intelectual cujas práticas estimulam o difícil exercício da crítica contra a alienação e o consenso, sobretudo, daqueles que se vestem com o “último grito” da arte contemporânea, difundida pelas redes de departamentos teóricos.

Figura 21. Jorge Soledar
Estudo Aberto na Usina do Gasômetro, 2008.

Figura 22. Jorge Soledar
Esquema do Estudo Aberto, 2008.



VIII. Bibliografia

- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GREENBERG, Clement. *A Pintura Moderna*. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- _____. *Manifesto Neoconcreto*. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LARROSA, Jorge. *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*. Educação & realidade. Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.
- _____. *A vocação construtiva da arte latino-americana*. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro, nº6, 1997.
- OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro, nº6, 1997.
- PINTO, Regina Célia. *O Movimento Neoconcreto [1959-1961]*. In: PINTO, Regina Célia. *Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*. Rio de Janeiro, 1994. 415p.
- SANTAELLA, Lucia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1995.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VILLA, Dirceu. *O ensaísmo, grosso modo*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- ZIELINSKY, Mônica. *La critique d'art contemporaine au Bresil: parcours, enjeux et perspectives*. Paris: Universite de Paris 1, 2003. 360 f. Tese (doutorado).

Anexo A. **Resumo** **Biográfico**⁶: **Ferreira Gullar**

José Ribamar Ferreira, mais conhecido por Ferreira Gullar, nasceu no dia 10 de setembro de 1930, em São Luiz. Muda-se para o Rio de Janeiro, em 1951, trabalhando na redação da "Revista do Instituto de Aposentadoria e Pensão do Comércio". Torna-se amigo do crítico de arte Mário Pedrosa. Em 1954, lança "A luta corporal", que estimula o envolvimento com Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Engaja-se no projeto "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil".

A convite deste trio, participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956. Gullar discorda da publicação do artigo "Da psicologia da composição à matemática da composição", escrito pelo grupo concretista de São Paulo. Redige resposta intitulada "Poesia concreta: experiência fenomenológica". Os dois textos são publicados lado a lado na mesma edição do "Suplemento Dominical". Com seu artigo, Gullar marca sua ruptura com o movimento. Em

1959, escreve o "Manifesto Neoconcreto", que, publicado no mesmo Jornal, foi também assinado por, entre outros, Lígia Pape, Franz Weissman, Lygia Clark, Amílcar de Castro e Reynaldo Jardim. Ali também foi publicado "Teoria do não-objeto".

Criou o "livro-poema", construído na casa do pai do artista plástico Hélio Oiticica. Em 1969, lança o ensaio "Vanguarda e subdesenvolvimento". 1970 marca sua entrada na clandestinidade. Passa a dedicar-se à pintura. Somente em 10 de março de 1977 desembarca no Rio. No dia seguinte, é preso pelo Departamento de Polícia Política e Social, órgão sucessor do famoso "DOPS". Retorna, aos poucos, às atividades de crítico, poeta e jornalista. Lança, em 1993, "Argumentação contra a morte da arte", que provoca polêmica entre artistas plásticos. Em 2002, é indicado ao Prêmio Nobel de Literatura por nove professores titulares de universidades de Brasil, Portugal e Estados Unidos. Atualmente, é colunista da Folha de São Paulo.

6. Fonte: http://portalliteraterra.com.br/ferreira_gullar (acesso em 30.09.2008)

Figura 23: Ferreira Gullar
Foto: NortesteWeb.com



TEORIA DO NÃO-OBJETO

A expressão *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é 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 resto. Uma pura aparência.

MORTE DA PINTURA

A questão posta obriga-nos a um retrospecto. Quando os pintores impressionistas, deixando o estêil pelo ar livre, procuraram apreender o objeto imerso na luminosidade natural, a pintura figurativa começou a morrer. Nos quadros de Monet os objetos se dissolvem em manchas de cor e a face usual

das coisas se pulveriza entre os reflexos luminosos. A fidelidade ao mundo natural transferira-se da objetivação para a impressão. Rompidos os contornos que mantinham os objetos isolados no espaço, toda possibilidade de controle da expressão pictórica se limitava à coerência interna do quadro.

Pouco depois, Maurice Denis diria que "um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira". A abstração não tinha nascido ainda, mas os próprios pintores figurativos, como Denis, já a anunciavam. Cada vez mais o objeto representado perdia significação aos seus olhos, e em consequência disso o quadro, como objeto, ganhava importância. Com o cubismo, o objeto é brutalmente arrancado de sua condição natural, transformado em cubos, o que virtualmente lhe imprimia uma natureza ideal; esvaziava-o daquela obscuridade essencial, daquela opacidade invencível que caracteriza a coisa. Mas o cubo é tridimensional, ainda possui um núcleo, um dentro que era preciso consumir – e isso foi feito pela fase dita sintética do movimento. Já então o que sobra do objeto é pouca coisa. E é com Mondrian e Malévitch que a eliminação do objeto continua.

O objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros (fase sintética, fase

hermética) não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis colados, números, letras, areia, estopa, prego etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma que tenta implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto. A esta última tendência pode se filiar a pintura dita abstrata, de signo e de matéria, que se exacerba hoje no tachismo.

Mondrian é quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade. Compreende que a nova pintura, proposta naqueles planos puros, requer uma atitude radical, um recomeço. Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela o pintor não representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se harmonizará segundo os dois movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – toma-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.

O problema que Mondrian se propôs não podia ser resolvido pela teoria. Se ele tentou destruir o

plano com o uso das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma borda à outra – indicando que ela confina com o espaço exterior –, ainda essas linhas se opõem a um fundo, e a contradição espaço – objeto reaparece. Inicia, então, a destruição dessas linhas e o resultado disso está nos seus dois últimos trabalhos: *Broadway Boogie-Woogie* e *Victory Boogie-Woogie*. Mas a contradição não se resolve de fato, e se Mondrian vivesse mais alguns anos talvez voltasse à tela em branco donde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malévitch, ao cabo de experiência paralela.

OBRA E OBJETO

A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malévitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no

espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial –, uma significação e uma transcendência.

É fato que as coisas se passaram com alguma morosidade, com equívocos e descaminhos certamente inevitáveis e necessários. O uso do papel colado, da areia e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro já indica a necessidade de substituir a ficção pela realidade. Quando, mais tarde, o dadaísta Kurt Schwitters constrói o seu *Merzbau* – feito com objetos ou fragmentos de objetos achados na rua –, ainda é a mesma intenção que se amplia, já agora livre da moldura, no espaço real. Nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem confundir-se. Sinal desse mútuo extravasamento entre a obra de arte e o objeto é a célebre *blague* de Marcel Duchamp enviando para a Exposição dos Independentes, em Nova York (1917), um urinol-fonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica do *readymade* foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em revelar o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre ele e os demais objetos novas relações. A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum. Nesse front, os artistas foram batidos pelo objeto.

Desse ponto de vista, tornam-se bem claras, e até certo ponto ingênuas, algumas extravagâncias que hoje aparecem como a vanguarda da pintura. Que são as telas cortadas de Fontana, expostas na v Bialnal, senão uma retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real? Que são os quadros de Burri com estopa, madeira ou ferro, senão o retomar – sem a mesma violência e antes transformando-os em belas-artes – dos processos usados pelos dadaístas? O mal, entretanto, está em que tais obras só conseguem o efeito do primeiro contato, e não logram permanecer na condição transcendente de não-objeto. São objetos curiosos, estranhos, extravagantes – mas objetos.

O caminho seguido pela vanguarda russa mostrou-se bem mais profundo. Os contra-relevos de Tátlin e Rodchenko, como as arquiteturas suprematistas de Malévitch, indicam uma evolução coerente do espaço representado para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas.

A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (De Stijl) a figura desaparece completamente; com os construtivistas russos (Tátlin, Pevsner, Gabo) a massa é eliminada e a escultura despoja-se da sua condição de coisa. O fenômeno é parecido: se a pintura que nada representa é atraída para a órbita dos objetos, com muito mais força essa atração se exerce sobre a escultura não-figurativa. Tomada

objeto, a escultura livra-se da característica mais comum àquele: a massa. Mas isso não basta. A base – que equivale na escultura à moldura do quadro – fora eliminada. Vantongerloo e Moholy-Nagy tentaram realizar esculturas que se mantivessem no espaço, sem apoio. Pretendiam eliminar da escultura o peso, outra característica fundamental do objeto. E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relevo de Tátlin e uma escultura de Pevsner, do que entre esta e uma obra de Maillol, de Rodin ou de Fídias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Onde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.

FORMULAÇÃO PRIMEIRA

O problema da moldura e da base, na pintura e na escultura, respectivamente, nunca tinha sido examinado pelos críticos em suas implicações

significativas, estéticas. Registrava-se o fenômeno, mas como um detalhe curioso que escapava à verdadeira problemática da obra de arte. O que não se percebia é que a própria obra colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele "deserto", de que nos fala Malévitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. Pode dizer-se 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 a intenção fundamental de seu aparecimento.

Colocada a questão nestes termos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos a sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam – embora desesperadamente – a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma mol-

dura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

Esse caminho pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.

Anexo C. Publicações de Ferreira Gullar

Poesias

Um pouco acima do chão, 1949
A luta corporal, 1954
Poemas, 1958
João Boa-Morte, cabra marcado para morrer (cordel), 1962
Quem matou Aparecida? (cordel), 1962
A luta corporal e novos poemas, 1966
História de um valente, (cordel, na clandestinidade, como João Salgueiro), 1966
Por você por mim, 1968
Dentro da noite veloz, 1975
Poema sujo, 1976
Na vertigem do dia, 1980
Crime na flora ou Ordem e progresso, 1986
Barulhos, 1987
O formigueiro, 1991
Muitas vozes, 1999

Antologias

Antologia poética, 1977
Ferreira Gullar - seleção de Beth Brait, 1981
Os melhores poemas de Ferreira Gullar - seleção de Alfredo Bosi, 1983
Poemas escolhidos, 1989

Contos

Gamação, 1996
Cidades inventadas, 1997

Crônicas

A estranha vida banal, 1989

O menino e o arco-íris, 2001

Memórias

Rabo de foguete - Os anos de exílio, 1998
Biografia:
Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde, 1996

Ensaaios

Teoria do não-objeto, 1959
Cultura posta em questão, 1965
Vanguarda e subdesenvolvimento, 1969
Augusto do Anjos ou Vida e morte nordestina, 1977
Tentativa de compreensão: arte concreta, arte neoconcreta - Uma contribuição brasileira, 1977
Uma luz no chão, 1978
Sobre arte, 1983
Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta, 1985
Indagações de hoje, 1989
Argumentação contra a morte da arte, 1993
"O Grupo Frente e a reação neoconcreta", 1998
Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento, 2002
Rembrandt, 2002
Relâmpagos, 2003

Literatura infanto-juvenil

Fábulas, La Fontaine, 1997
Um gato chamado Gatinho, 2000
O rei que mora no mar, 2001