

SIMILARIDADES POÉTICAS: LIVRO-POEMA E BICHOS

Marcelo Mari
Professor Adjunto
Faculdade de Artes Visuais/
Universidade Federal de Goiás

Resumo:

A iniciativa dessa pesquisa situa-se no horizonte das retomadas críticas que vêm se processando na crítica atual, visando não menos repensar as propostas modernas e pós-modernas que encontrar nas análises, sobre o Neoconcretismo, fundamentos para o exercício de uma análise crítica da contemporaneidade. O Livro-poema de Ferreira Gullar e os Bichos de Lygia Clark são índices da permeabilidade incomum entre poesia e artes visuais, que ocorreu na série de experiências construtivas desenvolvidas pelo Neoconcretismo. Tanto o Livro-poema como os Bichos são resultados de similaridades: o diálogo entre o Poeta e a Artista proporcionou o surgimento de uma nova etapa na arte brasileira, com a introdução do tempo e da noção de participação na obra de arte.

Neoconcretismo, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Teoria do Não-Objeto

Abstract:

The initiative of this research lies on the horizon of critical resumes that have been processing in the present art critics. Aiming to rethink the modern and postmodern proposals to finding in the analyses, over the Neo Concretism, the basis to the exercise of a critical analysis of the contemporary. Ferreira Gullar's "Livro-poema" and Lygia Clark's "Bichos" are indexes of an unusual permeability between poetry and visual arts, that occurred in a series of constructivist experiences developed by Neo Concretism. Both "Livro-poema" and "Bichos" are results of similarities: the dialog between Poet and Artist provided the appearance of a new stage in brazilian art with the introduction of time and the notion of participation in the work of art.

Key-words: Neo Concretism, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Theory of Non-Object.

Similaridades poéticas: Livro-Poema e Bichos

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

“Um dia a Lygia começou a desmembrar um quadro, e fez um troço com tábuas de madeira, umas em cima das outras, umas pretas e outras brancas. Ela queria nos mostrar isto, e nos convidou para um jantar, olhei aquilo, e achei um troço bacana, diferente. O que é isso? Porque não era um quadro nem uma escultura, o Mário falou: isto é um relevo. Eu disse não, não é um relevo (...). Fiquei rodando, conversando, e falei: isto é um não-objeto. Mário, vem cá, Lygia acho que descobri o nome para isso. É um “não-objeto”. E o Mário respondeu: não, isso é uma palavra sem sentido, porque tudo que eu percebo é objeto, e o não-objeto seria uma coisa que não se perceberia, então está fora do conhecimento. (...) E pela primeira vez foi pronunciada a palavra não-objeto.” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987)¹

Assim, surge o ensaio crítico de Ferreira Gullar que propôs o elemento mental como orientação da experiência plástica ampliada no interior dos desenvolvimentos construtivos. Diz Gullar: “O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais” (AMARAL, 1977)². Ao usar pela primeira vez a palavra “não-objeto”, Gullar não estava querendo dizer que a *superfície*

modulada de Lygia Clark não era um objeto, pois como lhe retrucou Mário Pedrosa todo objeto é necessariamente percebido, logo um quadro é um objeto. O que Ferreira Gullar queria salientar é que a *superfície modulada* possuía uma dimensão a mais que sua simples percepção visual. Essa dimensão especial caracterizava-se pela necessidade de compreensão do objeto. Portanto, a obra de L. C. necessitava ser percebida e compreendida, daí o não-objeto ser a “síntese de experiências sensoriais e mentais” (GULLAR, 1959)³.

Coube a Ferreira Gullar alertar, para esclarecimento de todos, sobre os dois elementos envolvidos na atividade criativa de Lygia Clark. O não-objeto caracterizava-se pelo reconhecimento da atividade sintética que daria ao artista a possibilidade de lidar com significações que transcendessem o plano pictórico como seu espaço privilegiado de manifestação. A significação saía do interior da tela para o campo da pura experimentação. Se o elemento mental surge derivado de uma experiência sensorial, seu discernimento na prática artística sintética proporcionou um caminho a ser seguido, a saber: o desenvolvimento coerente da experiência plástica na obtenção de uma estrutura transcendente.

A estrutura mantinha-se atrelada à exploração dos elementos plásticos construtivos (cor, forma) mas ia ao encontro do espaço de manifestação da obra para além do espaço convencionalizado. Desse modo, a *démarche* neoconcreta levaria ao questionamento do quadro, do espaço pictórico, da estrutura e dos elementos plásticos como dados objetivos *a priori*. Esse processo de integração do conceito na prática artística, por sua exacerbação com o decorrer dos anos, foi chamado por Gullar de “metafísica da criação”.

Formulando as experiências de eliminação da moldura, Ferreira Gullar oferecia, pelo acento conceitual, uma nova orientação possível para os artistas neoconcretos com a ampliação da experiência artística. Cabe salientar que esse elemento conceitual ou mental não determinou *a priori* a produção dos artistas, que chegaram a ele como resultado da elaboração da “forma significativa” (GULLAR, 1985)⁴. Tratava-se, então, de intuitivamente prosseguir na destruição do plano e de qualquer resquício do espaço aurático privilegiado da obra, que ao fim e ao cabo do neoconcretismo acabou por levar os artistas

(como Lygia Clark) à negação da noção vigente de objeto artístico e do status do artista entendido, agora, apenas como um propositor de experiências sensoriais, um não-artista.

Entretanto, o processo de ruptura com a Arte se deu aos poucos - no percurso daqueles artistas - desde a formulação inaugural de Gullar sobre as *superfícies moduladas* de Lygia Clark até a produção artística do fim da década de sessenta. Para sermos precisos, o fenômeno da destruição do quadro rumo ao não-objeto, se dá lentamente a partir das primeiras experiências de Lygia Clark em 1954. A desintegração é lenta: desintegração do quadro, desintegração do plano, desintegração do espaço pictórico, para daí integrar a estrutura no espaço com os *bichos*. Ferreira Gullar comenta a importância inaugural das obras de Lygia Clark:

“(A série produzida pela artista), entre 1954 e 1958, reside no fato de ter ela, através dessas obras, libertado o quadro de suas conotações tradicionais, rompendo com o espaço de representação que se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa, de Mondrian aos concretistas. Teve ela a intuição de que, livre de todo intuito figurativo, era o quadro mesmo – a pintura – que se punha em questão. (...) Uma composição de formas geométricas em cores puras era ainda *pintura*? Se essas obras se desligavam totalmente do tipo de significação que definia a pintura, caberia ainda votá-las à mesma função da outra pintura? Essas perguntas LC possivelmente não as terá formulado àquele tempo, mas a direção que, a partir de então, imprime a seu trabalho, revela a presença desses problemas” (GULLAR, 1985)⁵.

Note-se bem: a passagem das *superfícies moduladas* para os *casulos* e depois para os *bichos* na produção de Lygia Clark não foi um caminho necessário, mas opcional (AMARAL, 1977)⁶. A experiência neoconcreta poderia ter-se restringido à sensibilização da forma concreta. Ao questionar o significado da moldura como espaço demarcatório entre espaço simbólico e espaço real, Gullar iluminou a experiência artística implementada pela artista. O resultado consistiu em ampliar, através do acréscimo de significação, os

meios tradicionais de expressão a fim de recuperar o contato vital perdido entre contemplador e obra; com isso chegava-se ao início da experimentação.

A operação que se iniciava com Lygia Clark não revelou apenas um salto qualitativo da obra para o espaço real, mas também demarcou um ponto de divergência com os processos informacionais da pintura concreta e com o *design* industrial. Esse afastamento da experiência neoconcreta dos motes de criação de uma arte construtiva, de linha produtivista, assegurava ainda um estatuto diferenciado para suas propostas criativas, o que lhes garantia uma possibilidade maior de invenção. Mais do que isso, a artista empreendeu a superação do grande problema da pintura legado também pelo concretismo, segundo a opinião de Ferreira Gullar: a contradição fundo-figura. Se a artista supera os jogos visuais concretos, intuitivamente percebe que um quadrado na tela apóia-se ainda sobre um fundo representativo. Isso se explica como o legado de uma pintura figurativa que se mantinha ainda presente na arte de Mondrian, de Malevitch ou dos concretistas.

Como vimos, o desenvolvimento da arte moderna na sua tendência construtiva a partir do cubismo resultou na eliminação progressiva do objeto natural da pintura e, em seu lugar, o próprio quadro se tornava objeto da pintura. A transcendência do quadro não se localizava mais em sua representação, mas a partir de Mondrian, os pintores emprestavam “significado, transcendência ao quadro mesmo” (AMARAL,1977)⁷. O acréscimo de Lygia Clark em relação a Mondrian ou ao concretismo está no fato de que a artista não guarda em sua pintura “certo grau de figuração”. Na verdade, Mondrian ou Malevitch ainda trabalhavam sobre a superfície bidimensional, e também a arte concreta tentando reduzir o grau de representatividade da pintura, restringindo-a por alusão a efeitos perceptuais puros, ainda se defrontava com a contradição figura-fundo: “um quadrado sobre um fundo é ainda uma figura – o quadro continua a servir de apoio para a representação de figuras embora geométricas” (AMARAL, 1977)⁸.

O salto qualitativo de Lygia Clark iniciou-se com a superação da contradição figura-fundo pela desagregação da superfície bidimensional e sua integração com o espaço real. Por fim, processava-se na arte brasileira, em antecipação à produção artística internacional, a eliminação de todos os

resquícios da obra de arte em sua posição tradicional, no caso da pintura como manifestação exclusivamente visual. O meio evidente utilizado para isso foi a integração da ação do fruidor na obra, completando seu sentido. A grande viragem da arte moderna processada a partir das experiências dos artistas neoconcretos poderia ser sintetizada em dois pontos básicos: a dissolução das categorias tradicionais da arte e a quebra da relação observador - objeto observado. Por sua vez, a consequência direta do abandono dos meios tradicionais de expressão veio fornecer ao artista uma infinidade de opções para sua expressão artística, e a consequência direta do abandono da fruição estritamente visual da obra consistiu em lançar o espectador em uma pluralidade de experiências sensoriais e de participação. Com o passar do tempo os próprios artistas abririam mão desse *status*, entendendo que sua manutenção preconizava práticas estabelecidas. Essas práticas seriam o oposto da atividade criativa que buscava reintroduzir sentido vital pela negação das práticas limitantes e condicionadoras da sensibilidade humana (JAMESON,1999)⁹.

Logo depois de escrever a “Teoria do Não-Objeto”, Ferreira Gullar iria propor, em artigos subseqüentes, as implicações do novo estatuto assumido pelas experiências plásticas com o intuito de demarcar a abertura e os limites daquilo que se estava produzindo¹⁰. É certo que o ensaio do crítico marca a passagem para uma nova etapa da arte brasileira, que se definia por novos modos de atuação dos artistas. Por eles, três percursos se tornaram evidentes: os que não romperam com a “mística da arte” e desenvolveram os postulados construtivistas segundo uma “dramatização da forma”, os que aceitaram o rebaixamento de sua atividade entendida (*status*), agora, não mais como artística e os que chegaram pelo super-refinamento da arte ao encontro às avessas com a realidade. Além desses desdobramentos da atividade neoconcreta, a partir da diretriz do ensaio crítico de Gullar, afastando-se desse processo criativo radical encontramos a vertente neoconcreta interessada na sensibilização da forma concreta¹¹.

Lygia Clark acirrou o embate contra os parâmetros previamente estabelecidos à elaboração da obra, o que a torna antecipadora da grande e emergente produção da arte objetual no mundo. Dessa forma, instaurava-se

um novo estatuto para a produção artística, que consistia em passar do espaço fictício ao real. As *superfícies moduladas* de Lygia Clark foram a primeira manifestação desse afã de volta à realidade, que se concretiza na década de sessenta com a ascensão da *pop* americana, com o *Nouveau Realisme* e, particularmente no Brasil, com o manifesto da Nova Objetividade, redigido por Hélio Oiticica e assinado também pela artista. Esse manifesto representou a emergência definitiva da arte objetual, sinalizando o interesse dos artistas que participaram do concretismo e do neoconcretismo pela busca da exterioridade¹².

Lygia Clark com seus *bichos* e mesmo Ferreira Gullar com seus livros-poemas, *poemas espaciais* e o *Poema Enterrado* são *in extremis* conseqüências palpáveis da Teoria do Não-Objeto e, por conseqüência, o limiar da inversão dos pólos de interesse na arte. Passava-se do interesse pela imanência da arte como ponto de tensão com a sociedade para o interesse cada vez mais acentuado pela imersão das práticas artísticas no interior das práticas sociais. Entretanto, esse processo deu-se de duas maneiras: ou pela ênfase no plano estético, ou pela ênfase no plano político. Lygia Clark e Hélio Oiticica fazem parte da primeira alternativa, efetuando um desenvolvimento coerente das pesquisas construtivas em busca das experiências vivenciais; Ferreira Gullar faz parte da segunda alternativa, propondo uma inversão do interesse na arte - antes considerada por si mesma, a arte passa então a ser vista preponderantemente em sua significação política, inaugurando a fase de ruptura de Gullar com o neoconcretismo, em 1961.

De início, entretanto, a artista e o poeta ligados à linha construtiva pretendiam recondicionar sentimentos e sentidos embotados do homem contemporâneo, o que enobrecia a função essencialmente crítica das práticas artísticas, mantendo acesa a possibilidade de descondição sensorial e estético do homem. A almejada mudança dos valores sociais tornava-se parte intrínseca das pesquisas do neoconcretismo. Segundo Mário Pedrosa, Lygia Clark lutava contra o “obscurantismo romântico”, que pretendia dar estatuto privilegiado à arte e fechar-se na expressão solipsista do artista¹³. Pedrosa estava com isso se referindo às qualidades expressivo-objetivas dos *bichos* de

Lygia Clark, mas também anunciando o interesse pela conjunção entre arte e vida. Disso resultava, em primeira instância, a vontade de retorno à realidade.

Se, por um lado, os *bichos* marcavam o início do processo de dissolução completa da arte em práticas sociais não estritamente artísticas, por outro, eles ainda se valiam do estatuto artístico que lhes conferia significado enquanto objetos especiais, sem função ou utilidade explícita. A valorização da realidade pode ser entendida pela valorização do exterior, do mundo, com a perda de importância dos elementos intrínsecos da pintura ou da escultura, mas, ao contrário de Duchamp, Lygia Clark propunha-se integrar a obra ao espaço real sem perder de vista a importância da conformação visual dos planos no espaço. Lygia partira de um desenvolvimento coerente da *superfície modulada* com suas formas rigorosamente geométricas para o espaço real com seus *bichos*, onde a forma privilegiada permaneceu.

Convém salientar que o processo inventivo da artista foi gradual, etapa por etapa, e em consequência disso havia ainda nos *bichos* os planos que compunham as *superfícies moduladas* ou *contra-relevos*, porém articulados conjuntamente no espaço. Essa coerência da pesquisa garantia a independência dos planos apesar da supressão do espaço pictórico do quadro e não deixava de reafirmar a natureza privilegiada da forma, pois Lygia Clark se utilizava de “quadrados, triângulos e círculos”¹⁴ na produção de seus não-objetos. Mais ainda, os *bichos* de Lygia Clark, por sua finalidade estética, mantinham-se no interior das práticas artísticas e delas necessitavam para sua validação, sem as quais eles não estariam a meio caminho entre a atividade autônoma e o compromisso de mudança dos valores. Os *bichos* valiam-se da pesquisa dos valores plásticos, revelando novas possibilidades de significação do tempo e do espaço na obra. Assim sendo, deixava-se de lado a ilustração de uma concepção de tempo e espaço representados na obra, tornando-a suporte e concepção de si mesma, sem os quais não haveria qualquer possibilidade de manifestação artística ou, como disse Gullar, mesmo destituído dos suportes tradicionais, o *bicho* escorava-se na “mística da arte”¹⁵.

Por ser um dos alvos prediletos dos construtivistas (por exemplo de Pevsner ou de Gabo), as conformações novas de espaço e de tempo garantiam ainda à obra de Lygia Clark, uma inerência à pesquisa da forma e de

seus elementos, sem ser mais pintura ou escultura. Acresce-se à auto-referencialidade dos não-objetos outra dimensão aparentemente contraditória: a tentativa de promoção de uma mudança substancial da sensibilidade humana. Com a perda do caráter *exclusivamente* contemplativo da obra de arte, essa tornar-se-ia objeto não somente para ser visto mas também experienciado: o *bicho* conclama à participação (PEDROSA, 1986)¹⁶.

Também a poesia de Ferreira Gullar desde seu primeiro *livro-poema* e, posteriormente com seus não-objetos, não prescindia da noção de participação. Como se sabe, a poesia participativa foi resultado da pesquisa aprofundada de Gullar sobre o potencial expressivo do poema, que através de seus meios próprios pretendia revelar um conhecimento privilegiado do mundo. Por isso, adotando um processo de depuração do poema e de eliminação da linguagem unidirecional, o poeta escolhia a experiência primeira (o silêncio) em detrimento da utilização convencional da linguagem verbal feita pela poesia: “Meu problema era a palavra, esse ser ambíguo com um extremo mergulhado no homem e o outro preso aos objetos cotidianos. A palavra isolada na página era, para mim, a fala brotando no silêncio” (GULLAR, 1965)¹⁷.

O uso do espaço em branco da página produziu uma mudança no significado do livro, de simples suporte da poesia para parte integrante do poema. Para Gullar, tratava-se de operar ao mesmo tempo com os elementos visuais e semânticos da palavra. A ressalva é que, enquanto no concretismo esse processo de valorização da visualidade do poema se dá a partir de ritmos mecânicos numa estaticidade da palavra na página, ao contrário, Gullar propôs a introdução do tempo na leitura do poema, com o ato de virar as páginas.

Dessa forma, ao invés de explorar relações ótico-mecânicas entre palavras, Gullar buscou acentuar o vazio entre elas pela conformação da palavra na página, o que indicava a importância do silêncio na criação do poema: o silêncio como avesso da linguagem. Daí, o *livro-poema*, com suas páginas cortadas e recortadas. Mas, o que significava essa busca do silêncio na poesia? Segundo o próprio Ferreira Gullar, em *Cultura posta em questão*, a anulação progressiva do discurso verbal fazia parte das propostas tanto da poesia neoconcreta quanto da poesia concreta, que almejaram uma comunicação sem conceitos:

“Quaisquer que tenham sido as divergências entre a poesia concreta e neoconcreta, neste ponto elas se identificam: partem de uma concepção mágica da linguagem, segundo a qual seria possível imprimir à linguagem verbal um modo de expressão aconceitual. (...) (Isto significa que) que existe uma verdade que não pertence ao mundo racional e à qual só a arte tem acesso. Significa também a vontade de transferir para o campo da poesia um tipo de pensamento formal que se desenvolveu sobretudo no âmbito da pintura”(GULLAR, 1965)¹⁸.

Em seguida, Gullar transforma a ação participativa no elemento mais importante de sua poética e prossegue seu percurso com a invenção dos poemas espaciais, nos quais “o gesto é o acionador desta linguagem materializada no espaço: uma caixa branca a palavra dentro; uma placa, a palavra sob um cubo azul. Era o que chamei de “não-objeto”. (...) O último não-objeto concebido já não tinha nenhuma palavra dentro...” (GULLAR, 1965)¹⁹.

Conclui Gullar: “Percebi a continuidade (...) (com a) experiência antiga (o problema que alimentara toda *A Luta Corporal*): descia mais fundo na linguagem, agora, trabalhando o avesso dela o não-formulado, a não-palavra” (GULLAR, 1965)²⁰. Também era essa a proposta de Mário Pedrosa, no início da década de cinqüenta, quando de forma otimista via surgir nos anos vindouros, “uma civilização de signos inéditos ou universais ainda mal absorvidos” (PEDROSA, 1986)²¹. Portanto, a arte abstrata seria o paralelo das grandes descobertas da cibernética e que viera para “educar o povo, prepará-lo para entender-se, para comunicar-se sem ser pela palavra”²². Na opinião de Gullar na década de sessenta - depois de ter rompido com o neoconcretismo e enveredado para uma arte participativa -, o não-objeto garantiu a passagem da arte autônoma para a arte participativa, diante dos apelos da realidade brasileira²³. Assim, o retorno à realidade fez-se, em um primeiro momento, através da participação do espectador na obra. Anos depois, Gullar avaliava, em seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, a importância que atribuiu ao sentido de participação nas artes plásticas e na poesia para o momento brasileiro. Vejamos:

“Os ‘não-objetos’ eram placas de madeira horizontais, tendo elas formas geométricas, também em madeira, sob as quais estava escrita uma palavra: a ação do espectador é que revelava a palavra escondida e fazia com que o poema falasse. O ‘poema enterrado’ era uma sala cúbica, construída no subsolo, onde o ‘leitor’ penetrava por uma escada e lá dentro movia uma série de cubos, sob os quais estava escondida a palavra. Os bichos de Lygia Clark, nascidos de uma abstração progressiva e radical das formas figurativas, são esculturas que exigem a participação ativa do espectador para revelar a série de aspectos implícitos na estrutura da obra. O mesmo espírito tem as obras atuais de Hélio Oiticica, com seu parangolé, que exige a ação de um dançarino para existir enquanto expressão. Todas essas soluções, no meu entender, são o caminho que esses artistas encontram para retornar à realidade, mesmo sem abrir mão da concepção metafísica que os move. É certo que a ação, em tais casos, como no caso de Mallarmé, é ainda ritualística e abstrata – já em alguns casos liberatória – mas indica uma aproximação progressiva com os fatos concretos da vida” (GULLAR, 1969)²⁴.

Evidentemente, a noção de participação abriu-se em duas frentes, tornando-se ou uma exigência da arte participativa em denunciar a situação social e política do País, ou uma tentativa de abrir as possibilidades de vivência humana para além da alienação social contemporânea do homem e de seus sentidos. De uma forma ou de outra, o interesse pela exterioridade fazia-se presente ampliando meios expressivos e proposições artísticas. Assim, na década de sessenta, há um dilatamento da noção de arte que abarca experiências muito díspares em seus resultados, mas motivadas sempre pela intervenção crítica, direta ou indiretamente.

Notas:

- ¹ Depoimento de Ferreira Gullar em COCCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. **Abstracionismo: geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 98-99.
- ² GULLAR, F. “Teoria do Não-Objeto” In AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 85.
- ³ Sobre o espaço conquistado pelo processo criativo de Lygia Clark, Gullar comenta: “O espaço novo começa se manifestar, a se deixar captar. A linha orgânica, limite entre os pedaços de superfície que compõem a superfície inteira, é espaço – é o espaço que parece irrigar por aqueles cortes, o quadro deserto. (...) Lygia não compõe dentro de uma superfície, porque a superfície é o próprio objetivo de sua pintura”. GULLAR, F. Lygia Clark: uma experiência radical. **Jornal do Brasil**, 22-03-1959. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.
- ⁴ Cf. GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985, p. 250-153.
- ⁵ GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985, p. 251; Parênteses nossos.
- ⁶ Observemos o comentário de Gullar sobre a proposição de um novo percurso para o neoconcretismo a partir da experiência de Lygia Clark: “Em 1958, num pequeno ensaio crítico formulei o problema básico da obra dessa artista, como sendo a ruptura com o espaço virtual do quadro para integrar a expressão do espaço real. O desenvolvimento da experiência implícita naquelas obras só veio provar o acerto de nossa observação. É possível mesmo que, sem aquela observação, Lygia tomasse outro caminho, desenvolvendo outras potencialidades de sua obra. Mas não podemos especular sobre o que não aconteceu.” GULLAR, F. “Lygia entre o brinquedo e a máquina” In revista *Arquitetura*, nº30, Rio de Janeiro, 1964. Reproduzido em AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 255.
- ⁷ GULLAR, F. “Lygia entre o brinquedo e a máquina” In revista *Arquitetura*, nº30, Rio de Janeiro, 1964. Reproduzido em AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p.255.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 255.
- ⁹ A intenção de artistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark, no limiar da experiência neoconcreta, foi propiciar uma crítica das instituições através de intervenções artísticas. Essa atitude visava como fim a transformação das condições dadas, em todos os âmbitos da escala coletiva, assemelhando-se à visão de intervenção cultural defendida por Frederic Jameson: “a descoberta fundamental da revolução cultural, ou seja, a convicção de que transformações objetivas nunca estão garantidas enquanto não forem acompanhadas por toda uma reeducação coletiva, que desenvolva novos hábitos e práticas, e construa uma nova consciência capaz de adaptar-se à situação revolucionária.” Cf. JAMESON, F. **O método Brecht**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, pp.129-130.
- ¹⁰ Fazem parte dessa leva, três artigos sobre o problema da perda do suporte e sobre a institucionalização das artes. Os artigos são: “O fim do quadro?”, *SDJB*, 17-12-1960; “O lugar da obra”, *SDJB*, 11-02-1961; “O tempo e a obra”, *SDJB*, 18-02-1961.
- ¹¹ Cf. GULLAR, F. Diversificação da experiência neoconcreta. **Jornal do Brasil**, 03-12-1960. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p. Cf. também BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 58.
- ¹² A crítica social ressurgia na arte em concomitância ao rebaixamento de *status* do artista e, propiciava um *retour* à realidade. Apesar dessa abertura de interesse da atividade artística pelas práticas sociais em detrimento da atividade artística por ela mesma, o manifesto da Nova Objetividade reafirmou o interesse por uma *vontade construtiva*. Isso diferenciava os artistas brasileiros de seus companheiros internacionais que propunham uma apologia da sociedade de consumo (os pop americanos e os novos realistas franceses). Cf. OITICICA, H. “Vontade construtiva geral” In **OPINIÃO 66** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: MAM, 06 a 30 de abril de 1967, s.p.
- ¹³ PEDROSA, M. “A significação de Lygia Clark”. Reproduzido em AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 249-254.
- ¹⁴ Cf. PEDROSA, M. “A significação de Lygia Clark”. Reproduzido em AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p 253.
- ¹⁵ Ferreira Gullar comenta: “Lygia está entre o jogo e o sério. Entre o brinquedo e a máquina. Entre o inútil e o útil. Suas construções convidam-nos a brincar, pelas possibilidades de movimentos que têm, e ao mesmo tempo nos afastam, ou por seu tamanho ou por seu convite à contemplação. Mas de qualquer

modo, pertencem elas àquelas séries de 'machines inúteis', concebidas por Picabia na época surrealista. As máquinas inúteis de Picabia continham em si uma ironia. As 'máquinas' de Lygia contêm, ainda a mística da arte. Esta é sua contradição." GULLAR, F. "Lygia entre o brinquedo e a máquina" In revista *Arquitetura*, nº30, Rio de Janeiro, 1964. Reproduzido em AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 256.

¹⁶ Cf. PEDROSA, M. **Homem, mundo, arte em crise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, pp. 218-220.

¹⁷ GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.123.

¹⁸ Idem, ibidem, p.125. (parênteses nossos).

¹⁹ Idem, ibidem, p.125.

²⁰ Idem, ibidem, P. 125. (parênteses nossos). Cf. também PEDROSA, M. **Homem, mundo, arte em crise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, pp. 148-150.

²¹ PEDROSA, M. **Homem, mundo, arte em crise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 150.

²² Com a entrada da década de sessenta, Mário Pedrosa reavalia o potencial revolucionário e liberatório da civilização visual no contexto de emergência dos meios de comunicação de massa. O crítico entendia que o processo de passagem da sociedade verbal para a sociedade visual trazia sérias dificuldades quanto ao controle dos processos comunicativos, o que gerava problemas para elaboração de um sistema educativo e formador: "Na civilização em marcha a ação exercida sobre o homem passa pelas técnicas da informação visual. E isto aqui é grave e decisivo: a ação que o homem deve procurar exercer sobre si mesmo e sobre o mundo, num fito de emancipação, não pode mais evitar a sua submissão àquelas técnicas". Ainda segundo Pedrosa, a substituição dos processos comunicativos verbais pelos visuais produzia uma separação entre saber e comunicação. A consequência disso nas artes torna-se a falta de referentes culturais sólidos. Diz Pedrosa: "(a representação do mundo) já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas da comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles." Idem, ibidem, p.151. (parênteses nossos).

²³ Ferreira Gullar conclui, em *Cultura posta em questão*, que o momento exigia um posicionamento político do artista diante da realidade social do País, por isso a avaliação que faz do neoconcretismo, em sua busca da comunicação visual e aconceitual, como: "a necessidade dos poetas de se furta ao tipo de responsabilidade que implica pensar o mundo dentro de suas relações concretas". GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 125. Diz Gullar: "No Brasil, tivemos as buscas dos poetas concretos e neoconcretos, sem que o problema, colocado sob os olhos da crítica merecesse dela a atenção devida. (...) Estive de tal modo comprometido com aquelas experiências que hoje, quando me volto para a poesia de participação, provoço suspeitas acerca da coerência de minha posição atual. Tais suspeitas decorrem de não se compreender que, entre a mais extremada experiência estilística e a poesia de participação, existe apenas uma mudança de ponto de vista com respeito às possibilidades de uma poesia nova desligada dos problemas sociais." Idem, ibidem, p. 95.

²⁴ GULLAR, F. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 51-52.

Referências:

AMARAL, A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

COCCHIARALE, F. & GEIGER, A. B. **Abstracionismo: geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

GULLAR, F. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GULLAR, F. Diversificação da experiência neoconcreta. **Jornal do Brasil**, 03-12-1960. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, F. Lygia Clark: uma experiência radical. **Jornal do Brasil**, 22-03-1959. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, s.p.

GULLAR, F. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JAMESON, F. **O método Brecht**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

OPINIÃO 66. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: MAM, 06 a 30 de abril de 1967.

PEDROSA, M. **Homem, mundo, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

Marcelo Mari é professor adjunto de História da Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Doutor em Estética pela FFLCH-USP e Mestre pela ECA-USP, Marcelo desenvolve pesquisas sobre arte brasileira moderna e contemporânea.