

2. A OBRA SE TORNA PARTICIPATIVA

“É a alma que vê e não o cérebro”
Merleau-Ponty

Antes de iniciarmos os estudos das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, é preciso que exploremos melhor o cenário no qual se fundou a posição do grupo Neoconcretista no Brasil. Afinal, foi no ambiente propício às experiências desenvolvidas por cada um de seus integrantes que surgiram as bases dos trabalhos analisados ao longo dos próximos capítulos.

Nossa missão aqui é apresentar os personagens envolvidos na cena artística brasileira: modernistas, concretistas e neoconcretistas; além da participação da imprensa e da crítica de arte e influências mais marcantes no surgimento da vanguarda construtiva nacional.

No entanto, sabemos que estamos lidando ainda com uma tentativa de se instaurar no Brasil uma produção mais consistente no campo das artes plásticas. Como disse Rodrigo Naves:

Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece por em dúvida sua própria existência. De fato, talvez nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública. (1996, p. 10)

Mas apoiamos nossa pesquisa na idéia de que, durante a polêmica que atraiu paulistas e cariocas para os espaços públicos do país (jornais de grande circulação e revistas especializadas), as informações sobre o trabalho e as questões abordadas pelos principais expoentes das artes

visuais do Brasil e do mundo estavam, mais do que nunca, ao alcance do público geral e leigo. Essa formação do espectador é fundamental para que este esteja aparelhado para entender as propostas da arte abstrata.

2.1. Da antropofagia à vanguarda

A Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, marcou a história da arte brasileira de uma maneira tal que se sustenta até os dias de hoje. Mesmo em se tratando de um país que cultivava sua falta de memória, os artistas e as obras deste período são mais cultuados, celebrados e reverenciados que qualquer outro nome ou trabalho que tenha aparecido desde então.

Essa presença constante do Modernismo como referência das artes plásticas brasileiras para a opinião pública é registrada por Ronaldo Brito na passagem:

“O que cansa e chega a irritar, contudo, é assistir à procissão cívica da Semana, sua ascensão à categoria de Símbolo da Modernidade Brasileira. Preferir ainda agora a incipiente plástica modernista à nossa diversa e mesmo complexa aventura artística desde os anos 50, francamente... A obsessão por uma Semana ameaça nos colocar à margem do tempo.” (1993, p. 7)

A geração de Anita Malfati e Tarsila do Amaral procurou trazer para o cenário brasileiro um modernismo que já estava presente na Europa, com Cubismo, Futurismo e Expressionismo. No entanto, no Brasil, essas questões se revestiram de uma roupagem nacionalista, ou melhor, para usar um termo mais adequado, de uma brasilidade.

O movimento, que se concentrou principalmente na cidade de São Paulo, cresceu no mesmo ritmo em que a produção do café paulista

conseguia atrair riqueza para a região. Com isso, as portas da cidade estavam abertas ao consumo do que fosse europeu. Da moda aos modos, essa influência chegou nas artes. Como o próprio Mário de Andrade assumiu, o Modernismo foi importado da França.

No entanto, apesar de se alimentar na obra de um Picasso (1881 - 1973, por exemplo, a leitura nacional sobre a pintura e a escultura modernas de então não conseguiu acompanhar o mesmo nível de questionamentos impostos pelas correntes européias. O filtro da brasilidade era, como diz Brito:

“Muito mais um ‘clima’ do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade européia desde Manet repudiava - o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto”. (1983, p. 17)

Ao se analisar a obra dos Modernistas é possível compreender que apesar de incorporar alguns elementos das vanguardas européias, sobretudo o Cubismo, nenhum deles enveredou pelas questões mais profundas relacionadas às interrogações sobre a relação quadro e realidade. Isto é, a pintura brasileira continuava limitada à imitação do “real” em um quadro de cavalete.

O tema da brasilidade parecia ser uma questão suficientemente sólida com a qual se dialogar e as obras produzidas neste período não pareciam questionar temas como figura e fundo, que vai ser o eixo central da discussão posterior, quando o Construtivismo chega, de fato, ao Brasil. Sendo assim, obras de Portinari, Di Cavalcanti e Guignard pareciam flertar com as proposições modernas, mas sem estabelecer uma análise crítica sobre os principais pontos em que se apoiavam os discursos e as pesquisas européias. Esse descompasso se deu em tal grau que Brito entende esses artistas como pintores pré-cubistas (1999, p. 35).

No entanto, segundo Pedrosa (1998, p. 135), “a Semana de Arte Moderna revelou, na sua explosão, a chegada ao Brasil de um estado de espírito novo universal, revolucionário”. Sendo assim, mesmo apesar das contradições existentes, o Modernismo brasileiro se caracteriza, nas palavras de Brito (Op. cit., p. 17), como a “primeira estratégia cultural moderna brasileira”.

Nesta medida, ela abriu as portas para a introdução no país de novas questões que chegavam junto com Construtivismo, Suprematismo e Neoplasticismo e que vieram a ser as bases da vanguarda brasileira. Mais do que isso, despertou a atenção para as artes visuais - ainda que o Modernismo tivesse como um de seus principais pontos de apoio a literatura - e procurou valorizar os talentos “locais”, isto é, os artistas brasileiros.

2.2. Concretistas e neoconcretistas

As duas correntes que vão polarizar a cena artística nacional surgem na década de 50. Porém, na verdade, desde os anos 30 o Brasil começou progressivamente a amadurecer as questões debatidas pelas mais modernas correntes artísticas da época.

Naquele momento, já havia sido preparado um solo fértil que permitiu o crescimento de novas experiências artísticas como as que serão vistas dentro dos dois movimentos. Desde o final dos anos 40, o Brasil, principalmente o eixo Rio-São Paulo, já dispunha de espaços dedicados à arte moderna. É o caso dos Museus de Arte de São Paulo (MASP), criado em 1947; de Arte Moderna de São Paulo (MAM), inaugurado no ano seguinte; de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-

RJ), de 1949; além da Bienal de São Paulo, que tem sua primeira edição em 1951.

O surgimento desses espaços cria um ambiente propício às novas propostas artísticas que chegavam ao país, especialmente das vanguardas européias, como a Bauhaus, o Construtivismo Soviético e o Neoplasticismo. Elas encontraram, no Brasil, uma receptividade bastante grande, visto que muitos artistas já conheciam algumas das questões que estavam sendo discutidas por esses grupos graças, principalmente, à arquitetura que, anos antes, aplicava os postulados construtivos nos projetos desenvolvidos em algumas cidades brasileiras.

Esse interesse é bastante explícito nas primeiras experiências de Warchavichik¹ (1896 - 1976) e, principalmente, com a construção, em 1937, do edifício do Ministério da Educação e Saúde², projeto de um jovem grupo de arquitetos liderado por Lucio Costa (1902 - 1998). Na

¹ O arquiteto Gregori Warchavichik realiza no Brasil as primeiras experiências na construção de casas projetadas a partir das propostas construtivas. Russo, radicado no Brasil desde 1923, ele procura aplicar em seus projetos a doutrina de Le Corbusier. Segundo Yves Bruand, sua obra foi uma espécie de etapa preparatória que antecipou o trabalho de toda uma geração de arquitetos consagrados que basearam seus projetos nas propostas construtivas, como Oscar Niemeyer, por exemplo. Sendo assim, foi o trabalho de Warchavichik que "tornou possível o rompimento com a influência da tradição e o estabelecimento de um novo vínculo com as correntes vivas da arquitetura internacional". (1981, p. 71)

² O edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, chamado hoje de Palácio Gustavo Capanema, é considerado um marco da arquitetura moderna no Brasil, como queria o responsável pelo projeto, Lucio Costa. Mas do que um passo decisivo em busca do moderno, essa experiência também serviu para criar "um manifesto flexível que libertou os arquitetos brasileiros das antiquadas convenções e dos sufocantes tabus do passado" (UNDERWOOD, 1994, p. 14).

O edifício é o primeiro projeto arquitetônico brasileiro que atende, de fato, aos cinco princípios definidos por Le Corbusier para a arquitetura moderna. Além disso, essa experiência também proporcionou a vinda do próprio mestre francês ao país. Durante um mês e meio ele trabalhou com o grupo de jovens arquitetos envolvidos na realização desta empreitada, o que contribuiu para a solidificação dos preceitos que Le Corbusier defendia em seu trabalho.

Quando concluídas as obras, o edifício apresentava a inquestionável marca do arquiteto, porém, também ficaram famosas as soluções encontradas pelo grupo brasileiro - formado por Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy, Ernani Vasconcellos e o próprio Lucio Costa - e que se tornaram referência do trabalho realizado no Brasil, como é o caso da utilização que fizeram do *brise-soleil*.

ocasião, a presença de Le Corbusier (1887 - 1965), que orientou as pesquisas para a elaboração do projeto, solidificou a influência das idéias construtivas no país. Idéias essas que vão amadurecer e resultar na construção de Brasília (1955 - 1960).

É nesse ambiente de idéias construtivas e de construção da moderna capital federal que surgem as duas maiores potências das artes plásticas brasileiras da época: os concretistas e os neoconcretistas. Naquele período, os olhos da crítica mundial se voltavam para a produção arquitetônica brasileira e para as propostas de arquitetos como Oscar Niemeyer³ (1907 -). O país passou a ocupar uma posição de destaque como propositor de novas soluções, como vanguarda mesmo.

Essa situação não poderia deixar de afetar outras manifestações artísticas. Além disso, as exposições de artistas modernos realizadas no Brasil e a própria Bienal de São Paulo favoreceram um intercâmbio com renomados artistas internacionais daquela geração. Um dos exemplos mais marcantes e de maior penetração no país foi o de Max Bill (1908 - 1994). É dele o primeiro prêmio internacional de escultura da I Bienal de São Paulo, com a famosa *Unidade tripartida*. Fundador da Escola Superior da Forma, em Ulm, Max Bill vai ter especial influência sobre os artistas brasileiros.

Seu repertório temático é repleto de noções como as de contínuo-descontínuo, preciso-impreciso, limitado-ilimitado. Para isso, utiliza linhas, pontos e esfumados não num sentido naturalista, mas com uma vontade organizativa da imagem. Na escultura, com na sua *Unidade Tripartida*, Bill persegue outras dimensões, revelando o espaço existente

³ Trata-se de um dos mais renomados arquitetos brasileiros, autor de projetos como o conjunto da Pampulha (1940), em Belo Horizonte (formado por um grupo de cinco prédios: cassino, clube, Casa do Baile, igreja e hotel), os palácios da Alvorada (1958) e do Planalto (1960) - entre os diversos edifícios projetados para Brasília - e, mais recentemente, o Museu de Arte Contemporânea (1991), em Niterói. Oscar Niemeyer partiu dos pressupostos de Le Corbusier para criar uma arquitetura própria, segundo ele, inspiradas nas formas encontradas no Brasil e, mais particularmente, no Rio de Janeiro. (NIEMEYER, 1999, p. 16)

e que perpassa a obra. Segundo Tomás Maldonado, essa obra causaria no espectador uma espécie de vertigem diante de uma proposta inteiramente nova:

É a suspeita de dimensões ainda não intuídas, às quais, no entanto, graças a essas obras, o homem começa a se alçar com crescente inquietação, como se trocasse um mundo sem espessura por outro de infinitas dimensões. Na realidade, se trata de uma nova vitória do conhecimento artístico. (1957, p. 9)

Tanto em seu trabalho, quanto em seu discurso, Bill defende a influência direta da ciência sobre a pintura e a escultura. Ele propõe que a arte concreta acompanhe e expresse as modificações e as novas questões colocadas pela ciência.

A presença de Max Bill pode ser sentida nas duas correntes. No Concretismo, sua opinião sobre a relação ciência-arte é absorvida integralmente e o trabalho dos artistas que fazem parte desse grupo se debruça sobre as questões ligadas à geometria e à óptica.

No entanto, a crítica mais freqüente ao resultado deste direcionamento é que o trabalho do grupo paulista acaba, de uma certa forma, se esgotando e enveredando pelo caminho do puro exercício ótico. Argumento utilizado pelo grupo Neoconcretista ao estabelecer suas linhas de pesquisa e atuação.

Já a corrente carioca, logo em seu primeiro discurso, isto é, no Manifesto Neoconcreto⁴, funda sua postura crítica em relação às teorias que embasavam o trabalho dos artistas que o próprio grupo tomava como referenciais - Max Bill, Piet Mondrian (1872 - 1944), Anton Pevsner (1886 - 1962) e Kazimir Malevitch (1878 - 1935). Eles vêm no trabalho desses

⁴ O manifesto Neoconcretista foi publicado originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) e assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Na ocasião, fundou-se o Neoconcretismo.

mestres uma apropriação de postulados científicos, mas que, na prática, muitas vezes superavam os limites impostos pela teoria. Isto é, eles não estavam cerceados pelas diretrizes científicas.

De acordo com o Manifesto Neoconcreto:

“O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva e afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”. (GULLAR, 1959, p. 4)

Contra a objetividade concretista, os neoconcretistas retomam a questão da expressão. Isto é, retornam à tradicional noção de subjetividade da obra de arte. Seguindo uma leitura fenomenológica, identificada com a filosofia de Merleau-Ponty (1908 - 1961), eles queriam recuperar a visão do homem como “ser no mundo” e pensar a arte dentro deste contexto (BRITO, 1999, p. 57).

“Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos: um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Langer e W. Wleidlé nos organismos vivos”. (GULLAR, op. cit., p. 4-5)

Essa leitura neoconcretista também se aplicava às teorias da *Gestalt*⁵, utilizadas pela corrente paulista. O grupo carioca não ignorava

⁵ A psicologia da Gestalt influenciou diretamente a produção artística de muitos artistas, entre eles, Max Bill, que baseava a criação de várias de suas obras nesses princípios.

os conceitos adotados pela teoria, mas concordava com Merleau-Ponty de que seu uso seria “pobre, redutivo, anedótico, quando não dogmático” (BRITO, op. cit., 1999, p. 56). A crítica do filósofo francês se baseava no fato de que a *Gestalt* tinha limitações filosóficas extremas, que a impedia de avaliar todas as implicações de suas próprias descobertas.

Os neoconcretistas, por outro lado, estavam interessados em tencionar todos os limites das teorias que eles mesmos utilizavam como base de suas pesquisas, quer fossem da *Gestalt*, quer fossem construtivistas. Seu campo era experimental e, desde o primeiro momento, se proclamaram independentes. Uma independência em relação a qualquer norma rígida e entre as próprias experiências realizadas pelos artistas do grupo. Tal fator parece ser um dos mais importantes para o amadurecimento da obra de muitos de seus componentes, que vão se tornar alguns dos nomes mais expressivos das artes visuais brasileiras, como Amílcar de Castro, Frans Weissmann, Lygia Pape, além de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A Gestalt surgiu a partir de estudos psicofísicos realizados por Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka que relacionavam a forma e sua percepção. Esses pesquisadores iniciaram seus estudos pela percepção e pela sensação de movimento. Eles buscavam compreender quais os processos psicológicos envolvidos na ilusão de ótica quando o estímulo físico é percebido pelo sujeito com uma forma diferente do que é na realidade.

2.3. A imprensa na formação de um público de arte

Se acompanharmos a trajetória da história da arte traçada ao longo deste trabalho, é possível perceber que o público de arte brasileiro⁶ teve que acompanhar a incorporação, pela produção nacional, de questões provenientes de vanguardas européias. Isto é, do Barroco e Rococó, ele teve que se deparar com o Modernismo e daí para o Construtivismo.

Esse processo aconteceu sem um amadurecimento natural da própria produção local - e menos ainda desse público -, mas de impulsos que vieram do exterior e que propiciaram saltos no trabalho dos principais artistas brasileiros.

Nesse sentido, para conseguir, no mínimo, acompanhar a agenda cultural de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, o público, em geral, teve que se alimentar das fontes mais próximas e populares de informação. No caso, dos grandes jornais de circulação nacional.

Se no Modernismo esses veículos foram espaços de divulgação da produção artística e intelectual brasileira, na década de 50, eles foram o terreno de debate das duas correntes que formavam a vanguarda brasileira: Concretismo e Neoconcretismo.

Os jornais deste período se configuravam como espaços de formação de opinião. Isto é, adotaram uma linha de construção de conhecimento para o público e procuravam educar seus leitores, ampliando as questões abordadas a partir do calendário cultural.

⁶ Ao longo deste trabalho, entendemos como público de arte a opinião pública em geral, não especificamente um grupo com mais bagagem intelectual ou formação que acompanha o circuito artístico.

Nota-se que o Jornal do Brasil, principalmente, se apresenta como o espaço de divulgação por excelência dos princípios defendidos pelo grupo Neoconcretista. Essa cumplicidade se funda ao dar espaço para a publicação, em 22 de março de 1959, do Manifesto Neoconcreto. Neste momento, o jornal se desloca da posição de narrador de fatos e notícias ocorridos na cidade, que guarda um distanciamento necessário a uma visão que busca a imparcialidade, para se tornar o próprio espaço de atuação da produção intelectual carioca. Quase como um campo experimental.

O caso do Jornal do Brasil é exemplar porque ele adotou uma postura de defesa do grupo carioca. Não é possível ignorar que na equipe que editava o Suplemento Dominical - espaço criado para tratar de assuntos ligados às mais diversas manifestações artísticas - estavam nomes como o de Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim - isto é, os próprios líderes do Movimento Neoconcretista. Talvez por esse motivo, o papel alcançado por este caderno suplanta as experiências de seus concorrentes.

Isto porque, mais do que os outros jornais de sua época, o Jornal do Brasil, ou melhor, o Suplemento Dominical, foi tratado como espaço para divulgação da história da arte. Ferreira Gullar se destaca entre os que mais contribuiu com material voltado para a formação de um público minimamente informado sobre a produção artística mundial. Para se ter uma idéia de seu empenho, o artigo *Etapas da arte contemporânea*, publicado inicialmente em maio de 1959, ganha mais de quarenta continuações, às quais se dedica o jornalista, poeta e intelectual até o final de 1960. O mesmo acontece com Cubismo - tema que ganha cerca de oito continuações - e Arte e Ciência - com três artigos -, para citar alguns dos textos feitos. Todos esses assuntos eram sempre intercalados por outros correlatos, como artigos dedicados ao Surrealismo, à Bauhaus e a artistas como Josef Albers, Malevitch e Max Bill.

Essa riqueza de informações encontrada nos veículos de comunicação de massa se deve, em muito, ao debate estabelecido principalmente entre Gullar, no *Jornal do Brasil*, e Waldermar Cordeiro, em São Paulo. As respostas e críticas que um fazia ao grupo do outro e, conseqüentemente às suas idéias, renderam discussões acaloradas que dividiram posições entre os leitores das duas cidades, mas que, sobretudo, enriqueceram o manancial de informações à disposição do público.

Ao contrário do que se espera de uma vanguarda, isto é, a operação na cena chamada de alternativa, os movimentos Concretistas e Neoconcretistas tinham, de certo modo, o reconhecimento dos meios de comunicação. Não que se tratasse de um uníssono, porém, era possível contrabalancear aquelas opiniões que se debruçavam com olhares estranhos para a produção vanguardista com outras, que apoiavam essas iniciativas.

O resultado final foi que o público de arte, leigo ou mais “consciente”⁷, dispunha de opiniões complementares ou conflitantes, mas sobretudo de informação. Já era um ponto de partida bem mais confortável para aquelas pessoas que estavam deixando de serem apenas espectadores de obras de arte e se tornando participantes.

⁷ Termo utilizado por Joseph Beuys em entrevista concedida a Anna Bella Geiger (2003, p, 121).