



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

NEOCONCRETISMO
MANIFESTO E PRÁXIS

Autor: Luisa Günther Rosa

Brasília, 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

NEOCONCRETISMO: MANIFESTO E PRÁXIS

Autor: Luisa Günther Rosa

Dissertação apresentada ao
Departamento de Sociologia da
Universidade de Brasília/UnB
como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre.

Brasília, maio de 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NEOCONCRETISMO: MANIFESTO E PRÁXIS

Autor: Luisa Günther Rosa

Orientador: Doutora Maria Angélica Brasil Madeira (UnB)

Banca:

Prof. Doutor Geraldo Orthof..... (VIS/UnB)

Profª. Doutora Mariza Veloso..... (SOL/UnB)

Prof. Doutor João Gabriel Teixeira (suplente).....(SOL/UnB)

Agradecimentos

O trabalho de pesquisa que sustenta esta dissertação foi possível graças ao apoio proporcionado pela CAPES. Ter sido bolsista no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília - 2005/2007 - proporcionou a oportunidade de maior dedicação e afincamento desde a escolha do tema até a redação da dissertação. A oportunidade de poder me concentrar exclusivamente nas disciplinas, nas leituras, no meu próprio empreendimento teórico, resultou em uma maior afeição pelos meandros das entrelinhas, dos rodapés de página, das citações avulsas. Desfrutar o prazer que pode ser proporcionado pelo trabalho de pesquisa também me foi incorrido pelos professores que acompanharam esta trajetória.

De minha orientadora, a professora Angélica Madeira, devo confessar, aprendi a ser um pouco mais elegante, um pouco mais sucinta. Meu olhar precisou ser mais apurado. Meu enfoque precisou ser mais conciso. Minhas elucubrações, mais comedidas. Agradeço ainda por ter sugerido e convidado os membros de minha Banca de Qualificação. A ocasião permitiu a convivência e colaboração com os professores Geraldo Orthof e Mariza Veloso. Agradeço assim, aos três por possibilitarem meu aprendizado intelectual, meu amadurecimento cognitivo e o exercício da emoção.

Aos amigos agradeço todo o afeto.

À família agradeço pela dedicação, compreensão e paciência.

Ao leitor agradeço a curiosidade.

RESUMO

Esta dissertação trata da contribuição das vanguardas artísticas para a dimensão cultural, especificamente para a realidade brasileira. O foco da pesquisa foi centrado no Manifesto Neoconcreto, documento que marca a especificidade existente entre dois coletivos de artistas não-figurativos brasileiros da década de 1950: o Grupo Ruptura e o Grupo Frente. A argumentação buscou considerar a recorrente dicotomia postulada entre arte pura vs. arte expressiva; vanguarda formal vs. vanguarda engajada; razão vs. sensibilidade. Para tanto, foram considerados os significados atribuídos ao fazer artístico, à função pública do artista e a função política da arte. Em última instância foi questionado o teor complexo e acadêmico do manifesto de modo a propor mais um marco literário para o neoconcretismo, sem, no entanto, desconsiderar o manifesto de 1959 em sua expressão.

Palavras-chave: neoconcretismo; manifesto artístico; vanguarda; arte brasileira.

ABSTRACT

This dissertation deals with the contribution of artistic vanguards to the cultural dimension of life, taking particular interest in the Brazilian context. The focus of this research was centered in the *neoconcreto* manifesto, document that marks the specificity that exists between two collectives of Brazilian non-figurative artists active in the 1950's: *Grupo Ruptura* and *Grupo Frente*. The argument considered the recurrent dichotomy claimed to exist between pure art vs. expressive art; formal vanguard vs. engaged vanguard; reason vs. sensitivity. For this to be accomplished, attention was given to the meanings associated to the artistic process, the artists social responsibility and the political purposes of art itself. Last, but not least, the complexity and academic structure of the manifesto is questioned in order present another literary mark for the *neoconcretismo*, without, however, disregarding the manifesto of 1959 in its expression.

Key-Words: neoconcretismo; artistic manifesto; vanguard; Brazilian art.

INDICE

Introdução	9
Capítulo 1	
Diálogos Possíveis. Da Intenção ao Gesto	21
1.1 Para compreender o Manifesto: Gênero Discursivo e Prática Artística	22
1.2 Para compreender o Latente: Sociologia do Espírito e Estética Social	29
Capítulo 2	
Arte Brasileira. Do Nacionalismo Figurativo ao Abstracionismo Universal	37
2.1 Arte & Sociedade	39
2.2 Neoconcretismo: a novidade do mesmo ou a inauguração do outro?	49
Capítulo 3	
Inexistente Atualizado. Do Inesperado ao Previsível	57
3.1 Vanguardas Históricas	58
3.2 Pura arte engajada & Engajada arte pura	69
3.3 Arte & Vida	74
Capítulo 4	
Processo Criativo. Da Racionalidade Pura à Subjetividade Experimental	78
4.1 Mente & Sensibilidade	79
4.2 Pesquisa & Processo Criativo	82
4.3 Fruição & Deleite Estético	86
Conclusão	89
Bibliografia	92
Anexo I - Manifesto Neoconcreto (1959)	99

INDICE DE IMAGENS

Figura 1.	Jackson Pollock em momento de pintura-ação.....	15
Figura 2.	Carolee Schneemann, <i>Alegria da carne</i> , 1964	
Figura 3.	Marcel Duchamp, <i>A Fonte</i> , 1917.....	16
Figura 4.	Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919	
Figura 5.	Jan Van Eyck, <i>O casamento dos Arnolffini</i> , 1434	
Figura 6.	Parangolés de Hélio Oiticica	
Figura 7.	Richard Hamilton, <i>O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes?</i> 1956.....	17
Figura 8.	Pablo Picasso, <i>Garoto com Cachimbo</i> , 1905	
Figura 9.	Pintura da fase pau-brasil de Tarsila do Amaral	
Figura 10.	Dan Flavin e suas esculturas de luz florescente	
Figura 11.	Manifesto <i>Ruptura</i> de 1952.....	18
Figura 12.	Escultura de mangue de Franz Krajcberg.....	19
Figura 13.	Bem Vautier, de 1971,	
Figura 14.	esculturas macias de Claes Oldenburg	
Figura 15.	Amilcar de Castro, tanto as esculturas de corte-e-dobra	
Figura 16.	pinturas realizadas utilizando vassouras piaçava como pincel	
Figura 17.	<i>inserções em circuitos ideológicos</i> de Cildo Meireles.....	20
Figura 18.	Yoko Ono, <i>Corte um Pedaco</i> , 1964. Performance	
Figura 19.	Jenny Holzer, <i>Proteja-me daquilo que quero</i> , 1988	
Figura 20.	Piero Manzoni, <i>Merda do Artista</i> , 1961	
Figura 21.	Salvador Dali. 1931. <i>A Persistência da Memória</i>	23
Figura 22.	Mel Ramsden. 1967-8. <i>Pintura Secreta</i>	
Figura 23.	Marcel Duchamp. 1921. <i>Porque não Espirrar Rose Sélavy?</i> .	
Figura 24.	Marcel Duchamp. 1913. <i>Roda de Bicicleta</i>	24
Figura 25.	John Baldessari. 1966-8. <i>Compondo sobre Tela</i>	25
Figura 26.	Ed Ruscha. 1963. <i>Barulho</i>	26

Introdução

Todos nós sabemos que a Arte não é a verdade. A Arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dado compreender. O artista deve convencer outros da veracidade de suas mentiras.

Pablo Picasso

Pois então que a verdade seja dita. As manifestações artísticas são isentas da necessidade de coerência e estão além das mesquinhas que podem surgir em julgamentos relativos à sua relevância. Não precisam ser pertinentes. Não precisam ser eficientes. Não precisam ser compreendidas. Precisam apenas existir. Para isso dependem de uma vontade de vir a ser que promova uma ação criativa. Dependem de um anseio insistente que providencie a sua realização enquanto ação¹, evento², marco³ ou atualização⁴.

As manifestações artísticas dependem de um momento que a faça significativa, já que cada uma é documento⁵ que revela tanto o momento histórico em que surge, quanto o momento de sua apreciação, vivência⁶. No momento em que surgem, as proposições que sustenta deixam de ser inexistentes e passam a ser do domínio do instituinte e do instituído. Imediatamente, a manifestação artística poderá ser considerada (pelas instâncias destinadas a atribuir-lhe valor) como original ou inédita, atual ou anacrônica, autêntica ou espúria, entre tantas outras qualidades possíveis. Curiosamente, com o passar do tempo, uma mesma manifestação pode ser reavaliada e tornar-se outra. Algo que uma vez fora considerado único pode vir a ser percebido como mera imitação, o incompreendido pode vir a ser premonição, o estranho pode vir a ser familiar.

Tendo isto em mente, o documento sobre o qual discorre esta dissertação é o Manifesto Neoconcreto (vide Anexo I). Publicado no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* em 22 de março de 1959, este manifesto marca a cisão entre dois grupos de artistas não-figurativos, sendo um paulista (o Grupo Ruptura) e o outro carioca (o Grupo Frente).

Ao marcar uma fronteira, o manifesto inaugura uma nova linguagem, um novo projeto. Os signatários deste manifesto, originários do Grupo Frente, posicionam-se contra a exacerbação racionalista na execução de uma obra. Defendem o primado da sensibilidade sobre a razão, promovem um novo campo para as experiências expressivas e reafirmam a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo e prático. Para estes artistas *as formas geométricas não têm caráter objetivo* [l. 91], já que *na linguagem da arte as formas geométricas são veículos da imaginação* [l. 92].

Enquanto coletivo de artistas, os neoconcretos atuaram entre março de 1959 e maio de 1961. Esta dissertação busca expor o quão significativa foi a atividade deles para o cenário das Artes no Brasil, apesar da breve atuação deste grupo enquanto tal. Para tanto, tecerá considerações sobre a recorrente dicotomia postulada entre artistas paulistas vs. artistas cariocas, arte pura vs. arte expressiva, vanguarda formal vs. vanguarda engajada, razão vs. sensibilidade. Também se propõe a avaliar os significados atribuídos ao próprio fazer artístico, à função pública do artista e a função política da arte.

O *fazer artístico* será aqui definido como uma atividade de produção cultural cuja existência duradoura depende de certas *condições sociais de possibilidade*, tais como atores e instituições que legitimam e viabilizam este tipo de trabalho simbólico. Ao considerar o *fazer artístico* enquanto atividade que promove de valores⁷, e não apenas como atividade intermediada por instâncias de consagração, esta dissertação possibilita o desenvolvimento de reflexões sobre o processo pelo qual uma manifestação artística contribui, ela própria, para a consolidação de estruturas que promovem a distinção social⁸ e a diferença cultural⁹.

É aceito que, às vezes voluntariamente, às vezes quase sem querer, algumas manifestações artísticas revelam sutis estruturas de distinção, como por exemplo, a própria oportunidade que possibilita a determinadas pessoas exercerem o ato criativo enquanto profissão. Esta profissionalização (ou remuneração) do ato criativo supõe que artistas são legitimados a promover determinadas configurações estéticas destinadas a corroborar, ou não, com a mesma estrutura social, proporcionando uma auto-legitimação no campo. Por outro lado, apreciar obras artísticas em contextos institucionais de consagração é um hábito social que revela a distinção social do público.

De todo modo, por mais que a valorização de determinados artistas e estilos, em detrimento de outros não seja sozinha evidência da desigualdade social entre pessoas, é um bom indício dos julgamentos e aspirações de grupos sociais em determinados momentos históricos. Permite que se identifique o que é dotado de valor, de prestígio, de status. É justamente aqui que reside a importância do artista se questionar sobre o seu papel social. Afinal, até que ponto as manifestações que realiza e das quais participa contribuem para a inclusão¹⁰ ou exclusão¹¹ de outras práticas sociais, de outros valores, de outras pessoas? Até que ponto o seu engajamento apresenta, de fato, uma postura política e ética diante da sociedade na qual atua¹²?

Responder a estas questões significa considerar não apenas as realizações artísticas e o contexto sociológico no qual o artista atua, mas também o discurso do artista sobre as próprias intenções plásticas. Promover uma compreensão sobre discursos em que artistas apresentam as próprias intenções plásticas tende a ser de uma curiosidade traiçoeira para um pesquisador. Afinal, além do que é expresso, seja verbal¹³ ou de forma material¹⁴ em realizações artísticas, existem sobrepostos significados que não se manifestam, tampouco promovem uma ação. Por isso o título desta dissertação, além de sugerir um trocadilho, explicita tanto o objeto desta pesquisa, quanto a herança conceitual e teórica que a sustenta. Considerando que se trata de uma compreensão sociológica do Manifesto Neoconcreto; considerando que compartilho das esperanças e expectativas de uma arte que liberte e transcenda, não há como não deixar-se influenciar pela proposta de transformação do mundo via práxis social de Karl Marx (1818-1883) e pela complexidade que é a consciência como evidenciada por Sigmund Freud (1856-1939).

Ao tomar a dimensão evidente, manifesta e transformada em um acontecimento, em um manifesto, esta dissertação evita considerar o latente, o obscuro e o ambíguo em uma realização estética, já que estas qualidades não se revelam de modo significativo para as observações a serem aqui efetuadas. Devo explicitar que essas perspectivas teóricas permeiam não apenas a presente dissertação, mas de algum modo, também estruturam o objeto de que ela trata. Na verdade, o pensamento social ocidental do século XX é tributário destes dois teóricos. Com a arte e suas diferentes manifestações expressivas não poderia deixar de ser diferente.

Ao longo da modernidade, artistas vêm se questionando sobre o seu próprio processo produtivo ao adotar novas posturas perante o fazer artístico¹⁵, os meios de produção¹⁶, o mercado¹⁷. Diferentes artistas percebem e denunciam a alienação do espectador que é convidado a ser partícipe¹⁸ do momento estético; incomodam-se com o fetiche que envolve a obra de arte enquanto mercadoria de consumo. Estas questões, relativas ao domínio objetivo das condições sociais de uma manifestação artística, compartilham a reflexão com outras questões pertinentes à dimensão psíquica que ronda o imaginário do artista. Afinal, até que ponto o artista tem consciência do próprio desejo¹⁹ no decorrer do ato criativo? Que cantos recônditos do inconsciente mobiliza? Enfim, existem perguntas em demasia e as respostas são menos profícuas do que poderiam ser. Se assim não fosse não haveria motivo para a existência das tentativas de subseqüentes pesquisadores em Arte de compreenderem o fenômeno que os interessa. Tampouco haveria motivo para a existência desta dissertação cuja sinopse de elementos é explicitada a seguir.

O primeiro capítulo apresenta o arcabouço teórico-metodológico que estrutura as análises a serem desenvolvidas. Já que a compreensão de qualquer fenômeno exige que se explicitem as categorias analíticas a serem utilizadas, uma das principais categorias que merecem atenção aqui é o próprio atributo ‘*artístico*’. Enquanto adjetivo que qualifica uma prática, ação, objeto, pessoa ou instituição como pertinentes ao domínio da Arte, a palavra *artístico* será utilizada para classificar relações de conteúdo estético. Outros conceitos que merecem uma definição mais detalhada, tais como *discurso*, *ação social* ou *intelligentsia*, serão tratados ao longo deste mesmo capítulo. Ademais, o arcabouço apresentado sustenta a compreensão de manifestos artísticos como um discurso performático por parte de artistas de vanguarda, constituindo assim um gênero e uma prática, uma intenção e uma ação.

Ao longo do segundo capítulo, serão apresentadas algumas considerações sobre a relação entre arte e sociedade a partir de uma breve incursão na história da arte brasileira, para desta forma, explicitar o momento que antecede, instiga e influencia o Manifesto Neoconcreto. Este desenvolvimento faz-se necessário uma vez que permeia aqui o questionamento quanto a um período da formação do campo da arte no Brasil. Interesse particular reside na compreensão da repentina valorização e subseqüente depreciação de obras artísticas de linguagem não-figurativa (por parte de alguns artistas, claro), entre as décadas de 1950 e 1960.

Até os primeiros anos da década de 1950, não havia nem interesse, nem compreensão por este tipo de produção. Se, não mais que de repente, obras de conteúdo plástico-abstrato passaram a significar e respaldar uma inserção da produção artística brasileira no mercado internacional, logo em seguida estas realizações são repudiadas por alguns integrantes de um coletivo de artistas neoconcretos, com a mesma rapidez que uma hora o prestigiara.

O terceiro capítulo apresenta considerações sobre questões pertinentes às vanguardas artísticas. A discussão inicia-se com uma digressão histórica das primeiras vanguardas européias para, pouco a pouco, interpretar as realizações artísticas brasileiras surgidas na proximidade do ano de publicação do Manifesto Neoconcreto, em 1959. Em seguida, este capítulo tece algumas considerações sobre a dicotomia estabelecida entre arte pura e arte engajada, findando com reflexões sobre a relação entre arte e vida, e até que ponto é possível que uma seja expressão extensiva da outra.

O quarto capítulo discorre sobre a dimensão da subjetividade na experiência estética. Leva-se em consideração que contemplar o resultado de um processo artístico é inserir-se no mundo perceptivo de uma pessoa. Aqui a categoria artista será descritiva daqueles que se legitimam socialmente em uma atividade mediante a qual revelam a realidade do mundo de forma distinta, singular à própria idiossincrasia, à própria subjetividade.

Perante tal encadeamento resta ainda um tema de fundamental importância a ser tratado: o que acontece com a subjetividade do artista quando a fruição é a principal motivação do processo criativo? Que tipo de discurso é este que se deixa em aberto, para então se promover como um diálogo muitas vezes não-simultâneo entre artista e público? Ao abordar as perspectivas que privilegiam tanto os aspectos semióticos quanto os aspectos discursivos das práticas sociais, este último capítulo considera que as categorias de signo e discurso se inter-relacionem, mas não se equivalem. O discurso é a exposição de idéias proferidas em público, organizadas de forma a comunicarem conteúdos determinados, como é o caso do conteúdo apresentado no manifesto ou na obra artística. Já o signo é uma unidade significativa de qualquer linguagem que resulta em uma união solidária entre algo que significa e o seu significado, como é o caso da publicação de um manifesto artístico em um jornal de circulação nacional (ao invés de em um panfleto a ser distribuído pelas ruas, a ser fixado nos postes de luz).

Como esta dissertação apóia-se necessariamente no questionamento da existência (ou não) de uma relação de continuidade entre o discurso e a ação, entre intenção e gesto, o rastro conceitual da própria manifestação artística, além de signo plástico, será um discurso que este trabalho também deverá se utilizar, seja para análise, seja como exemplo para corroborar com o argumento. Esta estrutura discursiva visa possibilitar a compreensão das realizações dos artistas neoconcretos signatários do manifesto de modo a estabelecer relações entre obras, artistas, escolas, estilos ou movimentos com os quais estabelecem diálogo. O interesse é de explicitar não apenas as influências, mas especificamente os modos de recepção destas no contexto artístico brasileiro, salientando que a história da arte não é necessariamente uma seqüência de realizações estéticas, mas o acúmulo de questionamentos e problemas plásticos.

Por isso a importância de expor manifestações artísticas que veiculam a discussão de temas comuns, seja no decorrer da década de 1950, seja nos dias atuais. Neste percurso, muitas vezes, a pesquisa se deparou com uma aquiescência de artistas ao gosto do público. Outras vezes, artistas demonstraram a necessidade de provocá-lo²⁰, confrontá-lo. Entre um extremo e outro, o que vale a pena frisar é a constância da reciprocidade, seja de bem-estar ou desconforto mútuo entre artista e público, mediada pela manifestação artística. Assim, em diferentes momentos pode parecer que a teoria, qualquer que seja, é inútil para a compreensão do fenômeno estético. Por vezes pode ser que a teoria, de fato, comprometa e atrapalhe a apreensão estética, a contemplação descompromissada. Entretanto, isso é mera aparência ou imaturidade.

A afinidade temática entre as diferentes possibilidades de compreensão, afinidade existente em função de uma necessidade de precisar o fenômeno artístico, promove uma solidariedade entre a dimensão teórica e a realidade artística. Tanto a dimensão teórica da compreensão acadêmica, quanto a dimensão prática da realização artística, resultam das faculdades cognitivas humanas, da vontade de conhecer, de precisar, de sentir. Mais importante do que isso é admitir que, por vezes, a própria teoria tem o direito de ser contraditória e imprecisa. Ainda mais quando se trata de uma teoria que quer apreender uma mentira, como foi definida a Arte anteriormente. Com estas reflexões encaminho a expectativa do leitor à discussão que aqui prossegue.

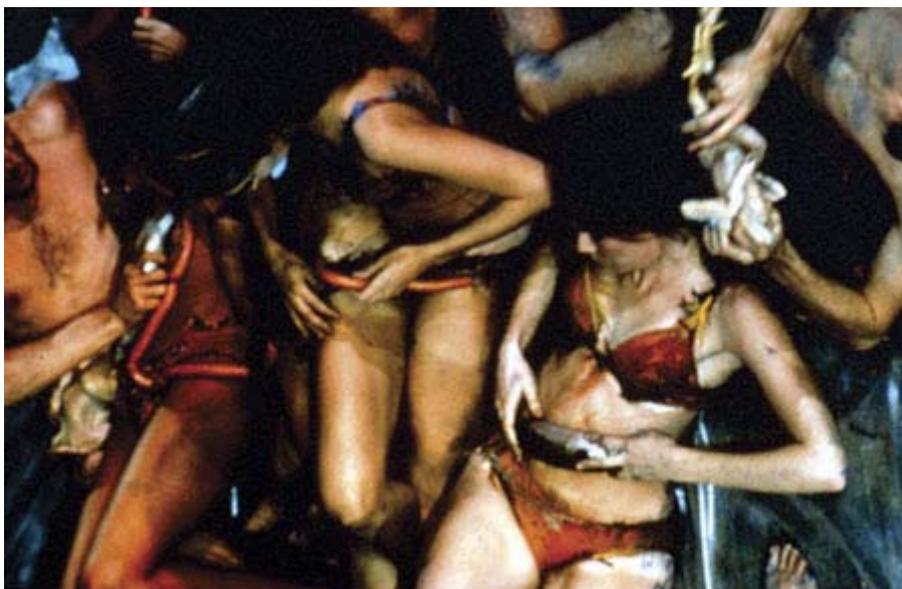
Notas

As imagens doravante apresentadas correspondem às indicações referidas ao longo do corpo de texto. Agora, não que as imagens sejam meras ilustrações de conceitos e opiniões. Também são. No entanto, a importância primordial destas reside no fato inegável que qualquer dissertação é beneficiada quando seu conteúdo contém imagens, fotografias, desenhos, reproduções de pinturas.



¹ Manifestações artísticas podem resultar de ações (o que implica afirmar que a não-ação ou a ausência também podem constituir obras). Um exemplo são as pinturas-ação de Jackson Pollock (1912-1956). Após uma primeira fase figurativa/abstrata, este artista passou a pintar com a tela esticada no chão e aprimorou sua linguagem desenvolvendo uma técnica de pintura, criada por Max Ernst, o 'dripping' (gotejamento). Em movimentos amplos respingou tinta sobre suas imensas telas de modo que os pingos escorriam formando traços harmoniosos que parecem entrelaçar-se. Ao pintar com a tela colocada no chão, sentir-se dentro do quadro. Além de deixar de lado o cavalete e propor uma nova relação com o processo criativo, com a dialética existente entre o corpo e o objeto, o sujeito e a criação, Pollock também propõe uma nova maneira de usar pincéis.

² Performances são eventos artísticos que caracterizam a espontaneidade do único. Uma provocação cênica é promovida por Carolee Schneemann, *Alegria da carne*, 1964. Performance em que o corpo de atores é suporte para os sentidos do tato, cheiro, gosto e audição ao interagirem, ao vivo, perante o público com sangue, carcaças, galinhas mortas, peixes crus e salsichas. Resta questionar para quê serve uma arte que promove um desconforto sinestésico para os padrões culturais de gosto. Vai entender?



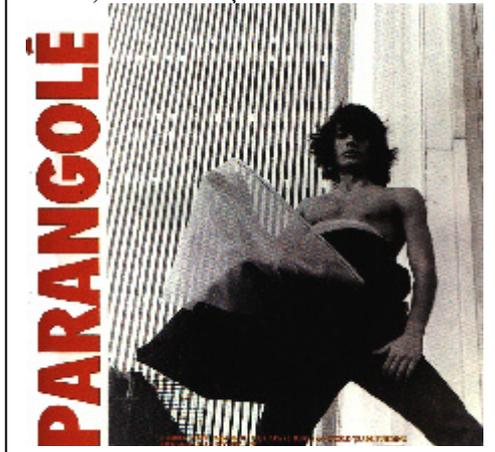
³ Marcel Duchamp, *A Fonte*, 1917. Este *ready-made* é, para muitos, um marco cronológico para a arte conceitual.



⁴ Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Ao colocar um bigode e cavanhaque em uma reprodução da Mona Lisa e assinar a imagem com seu próprio nome no canto esquerdo, o artista insere um marco da história da arte em um novo ambiente emocional, mais descontraído e lúdico.

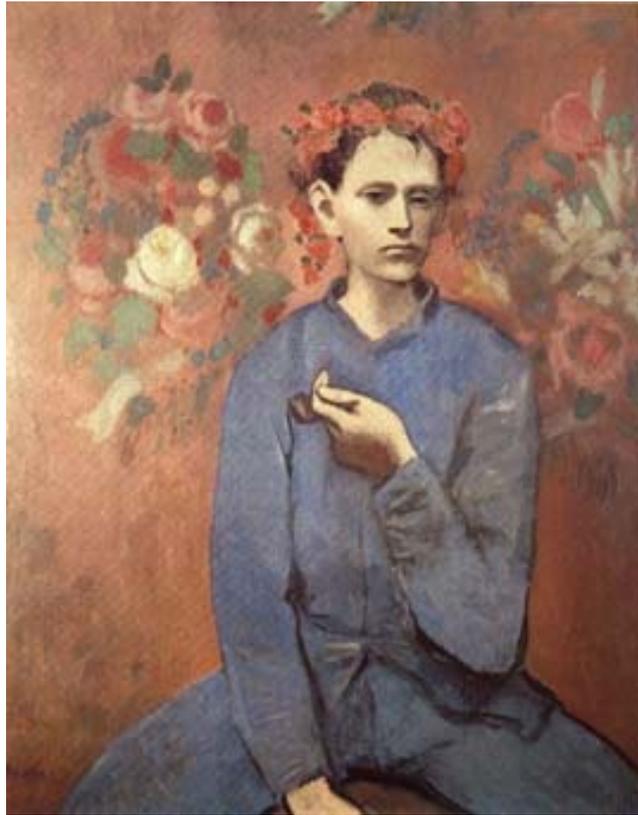


⁶ Os parangolés de Hélio Oiticica são manifestações artísticas compostas pelo momento de sua apreciação, de sua vivência por parte do partícipe. São manifestações de cumplicidade com o artista, com a situação.



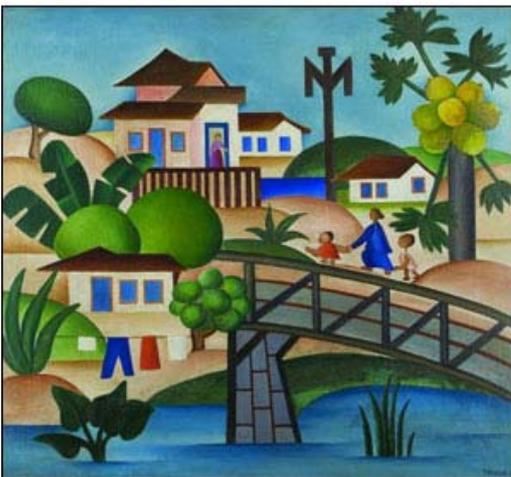
⁵ Jan Van Eyck, *O casamento dos Arnolffini*, 1434. Esta pintura é testemunho da cerimônia e é significativa por documentar tanto o momento social e histórico em que surge quanto o desenvolvimento da técnica que permite a realização da imagem.

⁷ O fazer artístico promove valores seja de consumo, seja de ascese. Um exemplo é apresentado por Richard Hamilton, *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* 1956. Colagem que apresenta facilidades e eletrodomésticos como o aspirador de pó, a televisão e a carne enlatada.



⁸ Pablo Picasso, *Garoto com Cachimbo*, 1905. Pintura vendida em leilão por US\$ 104 milhões. Sem saber (e sem ter sido agraciado com esta quantia monetária) Pablo Picasso contribui com esta obra para a promoção de uma estrutura de distinção social.

⁹ A fase pau-brasil de Tarsila do Amaral apresenta em suas cores e formas a especificidade cultural da realidade brasileira. Seja apresentando uma bananeira à contemplação. Seja retratando a favela



¹⁰ As esculturas de luz fluorescente de Dan Flavin (1933-1996) são manifestações que contribuem para a inclusão de outras práticas sociais e de outros valores, ao utilizar outros elementos plásticos para a criação.

12 As esculturas de Frans Krajcberg apresentam de forma lúcida, engajada e crítica uma postura política e ética diante da questão ecológica na biosfera da sociedade em que atua.



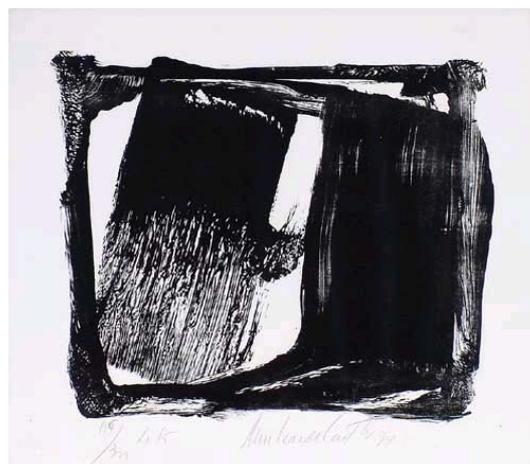
13 Esta pintura de Bem Vautier, de 1971, expressa a linguagem verbal de modo pictórico para promover uma nova metalinguagem conceitual.



14 As esculturas macias de Claes Oldenburg fazem uso de materiais e de temas que tradicionalmente não pertencem ao campo da escultura.



Com relação à obra de Amílcar de Castro, tanto as esculturas de corte-e-dobra (15) quanto suas pinturas realizadas utilizando vassouras piaçava como pincel (16) apresentam a existência de um questionamento sobre o seu processo produtivo que resultou na adoção de novas posturas seja perante o fazer artístico, seja frente aos meios de produção deste trabalho estético.

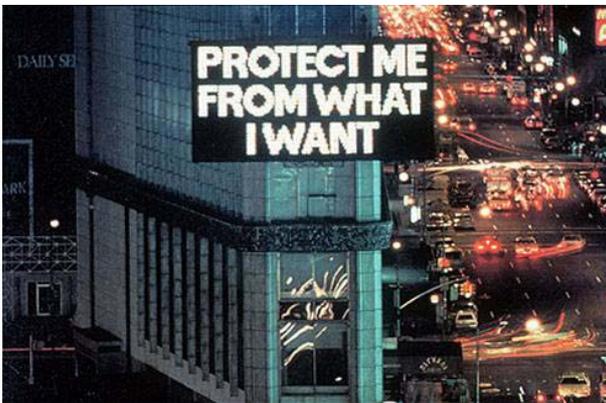


17 As *inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles apresentam o questionamento sobre o mercado e o processo de consumo de mercadorias. Afinal, muitas vezes artistas incomodam-se com o fetiche que envolve a obra de arte enquanto mercadoria de consumo, fetiche este que por vezes igual uma obra ao domínio das coisas cotidianas. Outras vezes, o que incomoda é precisamente o fetiche que envolve a própria obra de arte como se fosse coisa sublime, cósmica ou extraordinária. De uma forma ou outra, cada elucubração destas compõe-se de esquemas mentais, estruturas ideológicas e valores.



18 Yoko Ono, *Corte um Pedaco*, 1964. Performance em que a artista convidava as pessoas a cortarem um pedaço de qualquer tamanho em qualquer lugar de sua roupa.

19 Jenny Holzer, *Proteja-me daquilo que quero*, 1988. Cartaz eletrônico instalado no Piccadily Circus, Londres.



20 Piero Manzoni, *Merda do Artista*, 1961.

1

Diálogos Possíveis Da Intenção ao Gesto

Só a ação depende inteiramente da constante presença dos outros.
Hannah Arendt

O interesse das páginas que aqui se seguem reside no desenvolvimento de um arcabouço teórico-metodológico que possibilite a compreensão comparada do Manifesto Neoconcreto com as intertextualidades que o compõem. Este arcabouço deve dar conta tanto dos discursos proferidos por artistas sobre as motivações que resultam em manifestações artísticas, quanto das afinidades e discrepâncias que aproximam estilos entre si. Afinal, o que leva um artista a desenvolver uma determinada expressão plástica? É possível identificar em sua produção a interlocução que promove com outros artistas, escolas, estilos ou movimentos? Até que ponto transparece em suas obras as opiniões que tem sobre a vida e a política, sobre a sociedade e o momento histórico?

Responder a estas perguntas implica explicitar o que define uma *manifestação artística*, o que significa ser *artista* e como ocorre a *fruição estética*. Como já foi exposto anteriormente, o foco desta dissertação será limitado a uma análise comparada das heteroreferências contidas no discurso elaborado pelos artistas signatários do Manifesto Neoconcreto publicado em 1959. Tendo isto em mente, a manifestação artística será aqui compreendida como uma *ação social* que produz significados, ação social desempenhada por atores motivados por crenças e valores e submetida ao julgamento de gosto de sucessivos momentos históricos e valores estéticos.

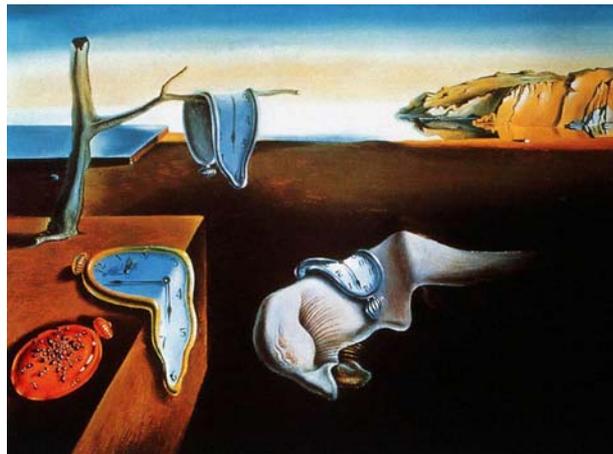
O fato da manifestação artística se sujeitar ao julgamento não apenas do momento histórico em que surge, mas também de sucessivos julgamentos no decorrer de sua existência, promove a exigência de uma reflexão crítica por parte do pesquisador em arte, com relação às categorias que utiliza para apreender e decodificar o objeto que estuda. Para o desenvolvimento desta dissertação a escolha das categorias de análise exigiu o confronto com a suposta dicotomia epistemológica que opõe a manifestação artística como acontecimento singular, mas de regularidade explicada pelo caráter sócio-histórico da mesma. Talvez a melhor saída para este impasse seja considerar a manifestação artística como uma singularidade que reflete e é reflexo das condições sociais de possibilidade de um momento histórico. Esta postura permite explicitar a experiência de criação e fruição artísticas em termos das condições que as tornam possíveis, mesmo se percebidas como algo transcendental e idiossincrático a indivíduos, sociedades ou momentos históricos. Aqui, a intenção será no sentido de tentar conciliar estas posturas e afirmar a especificidade que este momento histórico projeta em mais uma interpretação e compreensão desta manifestação artística única ocorrida em um momento que já passou.

1.1 Para compreender o Manifesto: Gênero Discursivo e Prática Artística

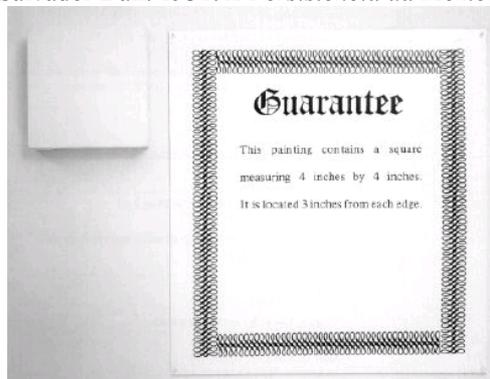
Imagens são palavras que nos faltaram.
Manuel Bandeira

Que artista pode negar os tormentos que o acompanham ao iniciar um processo criativo? A ansiedade que o ainda inexistente provoca, repleto em sua infinita possibilidade de se transformar em qualquer coisa, até mesmo no improvável, no inimaginável, no intangível. Pouco a pouco, esta eventual timidez perante a vastidão das possibilidades infinitas é substituída pelo arrojo da concentração. É preciso prestar atenção nas intenções e sentimentos, nas vontades e vicissitudes. Afinal, *como* acontece uma obra? A existência de uma obra pode advir de distintos processos criativos.

Algumas têm o seu início na imaginação do autor. Imagens mentais que se exteriorizam em materialidades¹ ou permanecem como sugestões conceituais². Outras se originam das características do próprio material que as compõe. Quer sejam materiais tradicionais, como o mármore e a argila, quer sejam apropriações e incorporações de objetos cotidianos, como gaiolas³ ou rodas de bicicleta⁴, muitas vezes a sugestão da obra já se encontra ali naquela materialidade e revela-se na projeção que nela faz o artista e posteriormente o apreciador.



¹ Salvador Dalí. 1931. *A Persistência da Memória*.



² Mel Ramsden. 1967-8. *Pintura Secreta*.



³ Marcel Duchamp. 1921. *Porque não Espirrar Rose Sélavy?*.

Ao longo do século XX, uma característica comum a diferentes manifestações artísticas é o fato de poderem ser agrupadas em termos de escolas, estilos e movimentos que definiram suas premissas estéticas em manifestos. Se considerarmos que “cada época tem a sua caligrafia ou caligrafias peculiares, que se fosse possível interpretar, iria revelar-lhe o caráter, ou mesmo a aparência” (PRAZ, 1982, p. 24) pode-se afirmar que a escrita de manifestos tem sido a característica desta Arte Moderna que se desdobra em um movimento contínuo de crítica e autocrítica, de proposições programáticas e aspirações utópicas. De qualquer modo, a relação entre a palavra e a imagem não é nova na História da Arte, uma longa tradição é marcada pelo

tema de ‘instruções ao pintor’, que ideado a princípio por Anacreonte, gozou de grande voga, particularmente entre os poetas ingleses, não era mera ficção elegante: os pintores aceitavam de fato as sugestões dos escritores e obedeciam a esquemas inventados por eles na decoração de paredes e tetos, bem como na escolha de assuntos para pinturas isoladas. (PRAZ, 1982, p. 3).

Por mais incrível que pareça muitas vezes o grande desafio para o artista não é como desenvolver uma idéia, mas simplesmente tê-la. Pode causar certo espanto, mas se considerarmos que a estética clássica tem dotado o artista com técnicas precisas sobre a forma da apresentação dos conteúdos pictóricos, não é de se surpreender que também existam gêneros que pautam os temas a serem trabalhados. Se os gêneros são fenômenos históricos que revelam aspectos da vida cultural e se constituem como ações sócio-discursivas para agir, ler e dizer o mundo, constituindo-o de algum modo, os manifestos podem ser considerados como gênero e prática rotineira na ação artística moderna.



⁴ Marcel Duchamp. 1913. *Roda de Bicicleta*.

As considerações sobre procedimentos estéticos, sobre métodos e técnicas de expressão, suscitaram uma necessária predisposição do artista moderno em fazer uso de manifestos, para justificar ou respaldar suas idéias e intenções. Ênfase foi atribuída às condições e aos efeitos da criação artística que, por sua vez, moldam a intenção formativa de uma obra, sendo que a instância discursiva do manifesto é o próprio ato de sua existência. Redigir um manifesto pode então ser considerado um *fazer artístico*, uma efetivação prática de dimensões e projeções da razão e da sensibilidade. Um manifesto pode explicitar a sua razão de existência (e.g., *tomada de posição em face à arte não-figurativa geométrica* [l. 3]); os motivos de sua autoria (e.g., *a afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui* [l. 120-1]); a definição que caracteriza o objeto estético (e.g., *não concebemos a obra de arte nem como máquinas nem como objeto, mas como um quase-corpus* [l. 61-62]), entre outras coisas.

Tais revelações sobre os significados do processo criativo da expressão artística, de suas intenções pragmáticas ou utópicas, fazem com que qualquer manifesto possa ser considerado como *discurso misto de linguagem e metalinguagem* (TELES, 1997) em que um texto⁵ se vale para apresentar e divulgar idéias teóricas e críticas sobre a arte. O que talvez mereça o desenvolvimento de algumas considerações sobre a relação de cumplicidade entre palavra e imagem. Afinal, até que ponto é possível escrever sobre sentimentos que devem ser promovidos ou devem emanar de outras formas de expressão da sensibilidade? Até que ponto, em um determinado momento histórico, certas questões são tão inevitáveis que transparecem em variadas manifestações expressivas? A possibilidade de existência de um paralelismo entre as artes tem sido um tema desenvolvido por estudiosos (HEGEL, 1997; PRAZ, 1982) interessados em compreender as interfaces da capacidade simbólica humana, sua criatividade e seus modos de expressão.

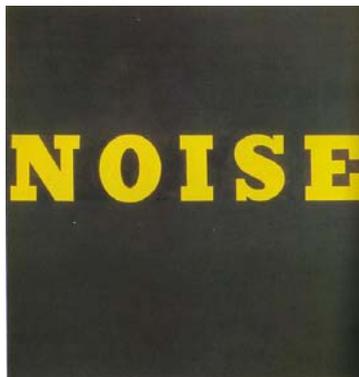


⁵ John Baldessari.

De igual maneira, pode-se perguntar se, sem considerar os meios em que as obras de arte são realizadas, as mesmas tendências estruturais, ou tendências similares, não estariam em ação num determinado período, no modo por que as pessoas concebem ou vêem as coisas, ou melhor ainda, memorizam esteticamente os fatos, e se nisto não se pode eventualmente encontrar uma base para os paralelos entre as artes. (PRAZ, 1982, p. 57).

Por um lado, é desejável traçar um paralelo entre as diferentes formas estéticas. Afinal, todas revelam verdades relativas a determinadas formas de apreender o mundo, de expressar vontades, de provocar desejos. Ao mesmo tempo, cada manifestação artística resulta de um tipo de apreensão do sensível, apreensão esta que muitas vezes é impossível de ser traduzida⁶. Isso porque as distinções entre as manifestações artísticas são distinções muito precisas entre as *direções sensoriais da percepção-expressão estética* (visão, fala, audição) que se materializam em manifestações cuja apreciação também depende do usufruto de diferentes (porém complementares) faculdades que integram o homem de modo holístico. Cada sentido contém todos os demais sentidos. Cada manifestação artística sensibiliza o ser humano por inteiro. Esta simultaneidade das sensações possíveis que um indivíduo é capaz de sentir independente da história, da particularidade, da causalidade é uma ansiedade que permeia a descrição fenomenológica da experiência.

A fenomenologia é de grande influência para as idéias teóricas e críticas sobre a arte apresentadas no Manifesto Neoconcreto. Entretanto, não como fundamento para uma postura artística a ser promovida, mas como respaldo de ações estéticas empreendidas. Ao ser questionada sobre a aproximação com as idéias de Merleau-Ponty, Lygia Pape informa que esta aproximação acontecera “a posteriori, quando os trabalhos já estavam prontos” (BARJA, 1999, p. 152). Segundo ela fora Ferreira Gullar que encontrara relações entre os trabalhos e esta postura conceitual.



⁶ Ed Ruscha. 1963. *Barulho*.

O manifesto foi notoriamente redigido por Ferreira Gullar, um poeta que, pouco a pouco, assumia também a função de crítico de arte. No grupo havia ainda outro crítico de arte: Theon Spanudis, pessoa cuja única referência encontrada pela pesquisadora foi o seguinte trecho em um artigo sobre a história da psicanálise no Brasil.

A vinda de Theon Spanudis de Viena para São Paulo, em 1950, bem como o fato dele ter iniciado imediatamente cursos e análises didáticas parece ter influenciado o comitê positivamente. Mas, em 1956, Spanudis decide abandonar a psicanálise, deixando a sociedade psicanalítica após uma internação. Ao que parece, sua renúncia deveu-se fortemente ao fato de sua assumida homossexualidade não ser aceita pela direção da IPA (International Psychoanalytic Association). Homem educado, aficionado pela arte, Spanudis decidiu dedicar-se à literatura e à crítica literária. Na história brasileira das sociedades, pesa o silêncio sobre a saída de Spanudis e seus motivos. (FACCHINETTI & PONTES, 2003, p. 69).

É o motivo de curiosidade e até mesmo de certa consternação explicitar que um crítico de arte é responsável pela redação de um manifesto em que se encontra uma denúncia contra este tipo de profissional ao se acusar *a crítica de arte de utilizar palavras indiscriminadas que traem a complexidade da obra criada* [l. 75]. Este evento pode ser o motivo de algum tipo de disputa ou desconforto expresso no diário de Lygia Clark em maio de 1959 (portanto, dois meses após a publicação do manifesto):

Meu desejo é deixar o grupo, (...), respeitando a mim mesma, embora mais só que ontem e hoje, eu serei amanhã, pois as pessoas que se aproximaram um dia, há bem pouco tempo, se afastam desorientadas sem enfrentarem a dureza de estar só num só pensamento, sem resguardar o sentido maior, ético de morrer amanhã, sozinha, mas fiel a uma idéia. Diga, meu amigo: é duro, é terrível porque é deixar de ter, mesmo sem me afastar realmente do grupo, pois já se fragmentou a unidade, a verdade dura e terrível feita a sete para se multiplicar em realidades pequenas – reconfortantes por certos, às centenas. (CLARK, 2006, p. 49).

Em todo caso, os signatários necessariamente, ao assinarem, corroboram com as reflexões apresentadas por mais que seja inevitável a existência de desacordos, dissidências. Até mesmo porque como indica o próprio Ferreira Gullar ele era o “único metido a teórico” e por isso “quase todos os textos relativos ao Neoconcretismo” são de sua autoria (GULLAR, 2006, p. 93). De uma forma ou outra, o próprio manifesto aponta que os participantes deste empreendimento *não constituem um grupo* [l. 118]. Na verdade, foi *a afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos que os aproximou e reuniu* [l. 119-120]. Assim, afirmar que não se constituem enquanto *grupo* apresenta conseqüências para o desenvolvimento das análises a serem aqui efetuadas.

Isso porque é comum considerar os artistas, que em algum momento realizaram um empreendimento comum, como se fossem uma unidade social e conseqüentemente, compreendê-los em termos das suas visões de mundo coletivas orientadas para um destino comum. Afinal, como os princípios e valores que partilham não são codificados institucionalmente, mas decorrem das práticas e representações acometidas, o perfil social e a sociabilidade que exercem tendem a construir uma identidade compartilhada.

Para além da autodefinição de seus membros, pesquisadores (WILLIAMS, 1982; JACOBY, 1990; PONTES, 1998; FRANCK, 2004) tendem a considerar estes atores de múltiplas trajetórias como partícipes de uma biografia coletiva de grupo. O mesmo será feito aqui em função da solidariedade implícita na afirmação quanto *ao compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou* [l. 120-121]. Por mais que o grupo tenha tido pouco tempo de duração, por mais que pudesse estar fadado a se dissolver, esta parecer ser uma qualidade dos grupos artísticos, como atesta o seguinte depoimento:

Outra característica do Dada é o afastamento constante de nossos amigos. Eles estão sempre se distanciando, se afastando. O primeiro a afastar-se do movimento Dada *fui eu mesmo*. Todos sabem que o Dada não é nada. Afastei-me do Dada e de mim mesmo tão logo compreendi as implicações do *nada*. Se continuo a fazer algumas coisa nesse movimento, é porque ele me diverte, ou antes, porque tenho uma necessidade de atividade que utilizo e satisfaço sempre que posso (TZARA, 1999, p. 389).

Por mais que alguns teóricos queiram considerar as transformações no plano da linguagem artística como conseqüência de uma evolução na história das idéias, na verdade estas transformações não existem como coisas. De fato, são reais as situações singulares que dão origem à necessidade de representar um aspecto da vida de uma nova forma expressiva, bem como as afinidades, desafetos e confrontos entre personalidades. Por isso, julgo ser importante a apresentação de uma sinopse das biografias dos signatários do Manifesto Neoconcreto bem como imagens de algumas de suas realizações. Devo acrescentar que além dos artistas signatários, participaram das exposições realizadas pelo grupo Neoconcreto os seguintes artistas: Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Hélio Oiticica (1937-1980), Hércules Barsotti (1914-...), Osmar Dillon (1930-...) e Willys de Castro (1926-1988).

1.2 Para compreender o Latente: Sociologia do Espírito e Estética Social

Produzir o estado em que a distinção entre o subjetivo e o objetivo perca a sua necessidade e o seu valor.

André Breton

As manifestações artísticas e os modos pelos quais são percebidas, apreciadas e compreendidas, resultam de processos históricos e sociais mais amplos, o que gera ambigüidades e contrastes entre sentidos. O grande desafio teórico para uma Sociologia da Arte reside justamente em desenvolver um método dialógico de apreensão das particularidades do objeto estético que inclua a contribuição das outras Ciências Humanas. No intuito de compreender o fenômeno artístico, a Sociologia da Arte pode consolidar-se mediante a investigação (a) da relação entre a obra artística e as condições sociais de sua possibilidade; (b) do modo como uma obra artística se insere no mundo social; (c) da relação entre obra artística e o público; (d) da função social do artista; (e) da função política de uma obra artística; e, (f) das premissas ideológicas do autor. Soma-se a isto a preocupação de como cada manifestação artística deve ser valorizada por sua especificidade singular, provocando a impressão de que não existe espaço para uma teoria geral sobre a criação ou recepção artística. O manifesto será compreendido como um documento que resulta de e, ao mesmo tempo, promove ações sociais direcionadas pelo fazer artístico de um grupo de pessoas que compartilham experiências e valores.

Para isto, faz-se necessário ampliar a análise sociológica da *configuração sócio-histórica* (ELIAS, 1990) de uma manifestação artística de modo a incluir considerações condizentes com a especificidade teórica própria da História e Crítica da Arte. Compreender as *configurações sócio-históricas* de um fenômeno tem por intenção explicitar as interdependências, tramas e interações que tornam possível a ação dos indivíduos em uma organização social, mediante uma exposição das condições objetivas que estruturam as possibilidades de ação.

Promover o entendimento da *configuração sócio-histórica* é uma forma de abranger a totalidade social de um determinado fenômeno de modo a evidenciar não apenas processos de longa duração, mas também, sutis ou abruptas mudanças sociais que inscrevem e atualizam padrões e comportamentos. Além disso, permite superar as dicotomias teóricas existentes entre indivíduo e sociedade, práticas materiais e simbólicas (VELOSO & MADEIRA, 1999), o que é uma exigência desta dissertação. Não significa que estas dicotomias não existam, mas fato é que seus limites nem sempre são tão evidentes.

Muitas vezes a realidade as apresenta amalgamadas de tal forma a dificultar a sua apreensão separada como se fossem invólucros conceituais autônomos. A preocupação com as condições objetivas que estruturam o contexto social e as possibilidades artísticas de um determinado momento histórico-cultural tem sido incansavelmente efetuada por autores clássicos (BASTIDE, 1967; BECKER, 1982; BOURDIEU, 2001; 2002; ELIAS, 1994; 2005; MANNHEIM, 2004; SIMMEL, 2005). Consciente da importância deste tipo de enfoque, esta dissertação visa compreender o Manifesto Neoconcreto tanto em termos da realidade sócio-histórica brasileira no momento em que foi redigido, quanto em termos dos diálogos que promoveu e continua a promover até hoje.

A forma de elaboração da análise aqui empreendida requer a atenção a detalhes. A descrição das relações intersubjetivas e as condições sociais da situação em que estas ocorrem devem resultar de um relato minucioso dos acontecimentos, o que implica em uma descrição do cenário e da concepção de mundo destes artistas. A perspectiva de investigação da constituição de manifestações artísticas, concebida no âmbito dos processos intersubjetivos das práticas sociais, deve considerar a realidade do *espírito humano* que se constitui imerso nas experiências coletivas e nos sistemas semióticos.

As narrativas não são isentas, nem se efetuam impunes. Em cada época elas são promovidas mais ou menos de acordo com as circunstâncias, porque cada momento histórico propõe as suas próprias questões. Afinal, como indicou FOUCAULT (1996), não é qualquer um que tem o direito de dizer tudo em uma dada situação. Além do mais, algumas vezes, existem diferentes narrativas em um dado momento que rivalizam, se excluem, se desmentem.

Como então compreender a concorrência entre distintas interpretações quando estas resultam de diferentes grupos de artistas, que uma vez já constituíram o mesmo grupo, como é o caso da disputa que ocorre entre os concretos paulistas e os neoconcretos cariocas? Como possibilitar a validação mútua de aporias, ambigüidades e dissidências entre estas posturas? Uma forma de proceder com respeito a esta questão talvez seja a de compreender estes artistas como membros constitutivos de distintas *sociedades de discurso*, nos termos elaborados por FOUCAULT (1996). Estas sociedades de discurso além de promotoras de diálogos e interpretações, são também sociedades de ação e, nestes termos, permitem que se averigüe sobre a existência, ou não, de uma continuidade semântica entre o que é dito sobre o fazer artístico e o efetivo fazer. Para isso, é necessário compreender tanto a linguagem verbal como a linguagem plástica como *discursos* que informam os modos em que o saber é *aplicado, valorizado, atribuído e distribuído* (FOUCAULT, 1996).

No caso dos artistas neoconcretos aqui abordados, além de uma análise das práticas discursivas desenvolvidas no processo criativo de suas obras, é necessário compreender os papéis históricos que desempenharam em termos: (a) de sua origem social; (b) de suas associações particulares; (c) de sua mobilidade ascendente ou descendente; (d) de sua função na sociedade inclusiva. Também deverão ser levadas em consideração as suas trajetórias de modo a distinguir (se pertinente for) entre os três tipos de história de vida de um intelectual apresentados por MANNHEIM (2004a). Adaptando esta tipologia, seria então necessário distinguir entre práticas artísticas de natureza: (a) *vocacional*, assim caracterizada em virtude de uma longa carreira; (b) *diletante*, cujas preocupações e interesses são desenvolvidos no tempo livre; (c) *acidental*, cujas preocupações e interesses condizem com uma fase transitória da vida.

Os signatários do Manifesto Neoconcreto podem ser identificados como uma *intelligentsia* nos termos desenvolvidos teoricamente por MANNHEIM (2004a). Só que cada um de um modo. Ferreira Gullar pode ser considerado um intelectual vocacional do ponto de vista de sua produção poética e um intelectual diletante, caso seja considerada a sua produção enquanto crítico de arte. Já Theon Spanudis, psicanalista de formação, é um intelectual acidental, um crítico de arte por circunstâncias do destino.

Os demais signatários, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reinaldo Jardim, artistas que se expressam pela linguagem visual, serão todos considerados artistas vocacionais. A Arte, por ser uma função da expressão idiossincrática do artista, é uma das raras áreas de conhecimento, que quando transformada em atividade econômica, opera em função da vocação do indivíduo em seu histórico de existência.

O histórico do conceito de *vocação* na Sociologia, categoria oriunda da ética protestante que sustenta o espírito do empreendimento capitalista segundo WEBER (1967), relaciona sua significação com as dimensões religiosas da experiência humana. O fenômeno artístico, entretanto, dimensiona este conceito para além da experiência religiosa, experiência institucional por definição. A vocação artística opera no plano cósmico da experiência, não do acaso, mas da necessidade: após descobrir-se artista, é preciso sê-lo. Esta necessidade revelada é muitas vezes a única certeza que o artista tem de sua atividade. Entretanto, segundo BOURDIEU (2001), ao se legitimar o trabalho artístico como sendo proveniente de um dom, uma vocação, promove-se a incompatibilidade teórica entre a Sociologia e a Arte. Afinal, a Sociologia terá a tendência a privilegiar as dimensões sociais da experiência artística. Apesar de não considerar que tal incompatibilidade seja, de fato, uma qualidade absoluta da relação entre a Sociologia e a Arte, esta dissertação não irá promover esta discussão por ela estar para além dos limites de seu conteúdo.

De qualquer modo todos os artistas signatários deste Manifesto serão considerados intelectuais, já que promovem discursos sobre o existente de forma particular à própria expressividade. A *intelligentsia* (doravante designada *intelectualidade*) pode ser compreendida como grupo específico de indivíduos dotados de uma autoconsciência instrumental cujo intuito reflexivo é avaliar a própria posição em uma situação, mediante uma necessária crítica às interpretações até então existentes. Ao considerar a Arte como uma forma de conhecimento, o artista apresenta-se como um intelectual que desenvolve narrativas que instalam em si o *eu* e o *tu*, de modo a desvendar a passagem do instituído ao instituinte, transfigurando a própria existência e a do mundo. Isto porque cada obra, em sua unicidade comum a todas, é uma proposição artística que contém, em si mesma, uma definição da Arte, mesmo quando não legitimada por instâncias ou agentes de consagração.

As instâncias concessionárias da consagração excluem certas práticas artísticas, considerando-as não legítimas, quando na verdade, estas práticas são autênticas, porém não legitimadas (O'DOHERTY, 2002). Ademais, muitas vezes, obras específicas são marginalizadas por incomodarem *gerações desprevenidas* (SANTIAGO, 1975) e futuramente, ao serem compreendidas, estas mesmas obras, e conseqüentemente as práticas das quais resultam, passam a ser consideradas como *Vanguarda* (GULLAR, 1969). Como então, ocorre a reivindicação ao discurso artístico legítimo por parte de artistas emergentes, excluídos ou incompreendidos? Como um artista projeta dinâmicas sociais de pertencimento/exclusão em suas obras? Como o fazer artístico realiza as exigências das identidades sociais, dos ecos simbólicos, das ilusões consentidas?

A estética da contemplação aprecia a obra de arte sob a forma de representação. Parâmetro este que não é adequado para as manifestações a serem abordadas aqui já que se trata de realizações responsáveis pela tentativa de fundar um novo cânone para as artes plásticas. Tampouco é pertinente a exclusiva preocupação em investigar, mediante um viés exclusivamente marxista, a situação da arte no contexto do desenvolvimento das forças produtivas, para deste modo promover a identificação seja da *homologia das estruturas*, seja das suas *exigências revolucionárias*. Até mesmo porque nem sempre haverá uma correlação entre a estrutura interna da obra e a estrutura da sociedade. Tampouco, toda manifestação artística contribui para a promoção de transformações sociais, nem toda obra é um comentário social. Apesar das evidências históricas sugerirem que de fato “as idéias da classe dominante são também as idéias dominantes de cada época, a classe que é a potência material dominante da sociedade é também a potência espiritual dominante” (MARX & ENGELS, 1980, p. 9), a manifestação artística goza de uma relativa autonomia. A progressiva emancipação histórica da obra de arte, identificada na apreciação de seu *valor de exposição* em detrimento de seu *valor de culto*, como aponta BENJAMIN (1996), agora era confrontada com uma Arte não mais destinada apenas à contemplação do espectador. Eis que de repente a manifestação artística não podia estar alheia ao seu contexto, ao seu momento imediato de existência, ao contato com o outro. O Manifesto Neoconcreto propunha justamente uma nova relação em que a conclusão da obra era efetuada em sua interação com o público que assim definia as múltiplas possibilidades de configuração do objeto artístico.

Nestas realizações os artistas eram “os propositores, nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a *obra de arte* como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação” (CLARK, 1980, p. 31). Ao romper com a oposição entre sujeito e objeto, ao promover a extensão entre artista-obra-público, a manifestação artística neoconcreta se coloca para ser sentida na percepção. Ao contrário de uma atitude essencialmente receptiva, o fruidor torna-se ativo, explora as possibilidades da expressão, do sentimento. A obra é aberta e fala diretamente ao público. Já não importa tão somente, o que o artista *quis dizer* em uma obra ou o que a obra revela sobre o lugar social deste. Tampouco é possível averiguar o que todos os fruidores irão sentir ao experimentar um apelo artístico. A formulação de uma teoria exclusivamente marxista do fenômeno estético apresenta-se incompleta em sua possibilidade analítica. A postura teórico-metodológica desta dissertação esta em consonância com MARCUSE (1999) quando este desenvolve uma crítica à estética marxista ortodoxa que interpreta as manifestações artísticas no contexto das relações de produção e como estas configuram interesses de determinadas classes sociais.

A estética marxista pressupõe que toda a arte é de ‘alguma forma’ condicionada pelas relações de produção, pela posição de classe, e assim por diante. A sua primeira tarefa (mas, apenas a primeira) é a análise específica deste ‘de alguma forma’, isto é, dos limites e formas deste condicionamento. A questão de saber se há qualidades de arte que transcendem as condições sociais específicas e de como estas qualidades estão relacionadas com as condições sociais específicas continua em aberto. A estética marxista deve ainda perguntar: quais são as qualidades da arte que transcendem o conteúdo e a forma social específica e dão à arte a sua universalidade? (MARCUSE, 1999, p. 25).

Esta crítica é importante por expor a diferença entre produzir uma obra de acordo com os ideais e aspirações de uma determinada classe social e apreciá-la independente do momento histórico, das especificidades culturais, das particularidades individuais. Agora, até que ponto é viável a universalidade de uma obra manifesta esteticamente? Até que ponto categorias universais podem definir coisas sensíveis? Responder a estas perguntas implica em estabelecer reflexões sobre como o intelecto conhece e como os sentidos percebem, algo que será empreendido no quarto capítulo.

Esta necessidade em desenvolver tais reflexões decorre da existência de novas premissas do fazer artístico, responsáveis pela

criação de objetos [...] que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. [...] Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial [...] (OITICICA, 1979, p. 31)

Inevitavelmente, uma dicotomia que irá acompanhar o desenvolvimento das questões aqui elaboradas será entre a objetividade (o campo intelectual racional) e a subjetividade (proposição criativa vivencial). Inevitavelmente e infelizmente. Por mais que seja possível defender a existência de diferentes formas de apreender simultaneamente a realidade imediata; por mais que a sensibilidade seja uma racionalidade própria e vice-versa, esta oposição vem acompanhando não apenas a história das idéias, mas também a produção artística no decorrer dos tempos modernos.

Ao articular a realidade das interações sociais e das manifestações artísticas, esta dissertação apóia-se no modelo elaborado por MAUSS (2003) para a compreensão da *Magia*, ou de modo mais abrangente, o seu esboço para uma *Teoria das Ações Simpáticas*. As ações simpáticas são as que promovem relações “entre o homem e a coisa ou o ser a que sua vida está ligada” (MAUSS, 2003, p. 49). A dimensão espacial que separa as coisas entre si e a duração temporal que as torna seqüenciais são unidas por princípios de semelhança, de contágio, de adequação constitutiva.

Diferentemente da Arte Concreta que, sob os preceitos da abstração geométrica, privilegiava formas e cores puras, sem referência ao mundo da vida, sem referência à subjetividade do artista, o Neoconcreto estrutura uma nova dinâmica de fruição estética. O momento da fruição com a obra artística promoveria um amálgma entre a dimensão pública da obra e a realidade interior do artista. Os artistas neoconcretos eram contrários aos modos padronizados de se relacionar com a Arte, eram contrários a uma Arte direcionada para prêmios e salões; para o preenchimento de requisitos acadêmicos ou representacionais; para ser contemplada e não vivida.

Definir a Arte assim como fez Marcel Mauss com relação à magia, ou seja, “não pela forma de seus ritos, mas pelas condições nas quais os ritos se produzem e que marcam o lugar que ocupam no conjunto dos hábitos sociais” (MAUSS, 2003, p. 61), implica definir os seus elementos constitutivos. Estes seriam: a) o *artista*, suas qualidades e modo de iniciação no campo artístico; b) os *atos* desempenhados e as condições dos ritos; c) as *representações impessoais* (leis da perspectiva, círculo cromático); e d) as *representações pessoais* (repertório simbólico, devaneios, intuições).

Respectivo ao artista, como acontece com toda atribuição de distinção, a pessoa dela objeto passa a acreditar que é legítimo receptáculo desta valoração. Como o artista torna-se quem é tanto por consagração quanto por tradição, não necessariamente serão as suas características, mas sim a sua relação com a sociedade que lhe confere tratamento distintivo. Não é artista quem quer. Como o que acontece com o mágico, as qualidades que o caracterizam podem ser “adquiridas, outras congênicas; há algumas que lhe são atribuídas, outras que ele possui efetivamente” (MAUSS, 2003, p. 63). Muitas vezes os próprios artistas consideram-se dotados de qualidades especiais e buscam assemelhar-se, tanto quanto possível, às idéias que existem a seu respeito. Outras vezes, a sua vida profissional, a sua inserção no mercado de valores estéticos, lhes confere autoridade sobre a reputação que forja. Esta reciprocidade entre a situação social e o exercício da atividade artística muitas vezes o predestina a atuar como tal, como um excêntrico ou um predestinado, distinguindo-se no tratamento que recebe da sociedade. Assim como o mágico, o artista tem “o dom da ubiqüidade, escapa inclusive às leis da contradição” (MAUSS, 2003, p. 70). Assim, qualquer contradição aparente a esta pesquisa será considerada como algo irremediável e levada em consideração na medida do possível.

2

Arte Brasileira
Do Nacionalismo Figurativo ao Abstracionismo Universal

*Nós somos o que somos,
não o que virtualmente seríamos capazes de ser.*
Iberê Camargo

Arte Brasileira existe? Alguns discordariam afirmando que o que existe são manifestações artísticas realizadas *no* Brasil. Talvez ainda continuem o argumento postulando ser a Arte uma realização humana que transcende as dimensões espaço-temporais. Se cada época ou lugar aparentemente esboça especificidades, estas importam menos que o fato de cada configuração particular compartilhar uma mesma essência universal, uma mesma *artisticidade*. Embora esta discussão tenha sua relativa importância no plano teórico-filosófico, ela não será desenvolvida nas linhas que aqui se seguem. Pelo menos não nestes termos. Não será questionada aqui a existência da Arte Brasileira enquanto uma manifestação *sui generis*. Esta é, aliás, uma das premissas para o desenvolvimento das considerações a serem elaboradas.

Serão apresentadas as indagações sobre a possibilidade de uma arte inteiramente livre de influências estrangeiras em um país de passado colonial e multicultural como é o caso do Brasil. A historiografia da Arte Brasileira depende não apenas de uma definição prévia do que se entende por *Arte* e por *Brasil*, mas principalmente da compreensão do que caracteriza uma produção artística nacional que desde os seus primórdios esteve sujeita às mais variadas influências com relação às técnicas e temáticas para a composição plástica.

No caso brasileiro, uma nação alicerçada na concomitância de influências de diferentes povos, costumes e tradições, definir o que caracteriza a produção artística nacional é uma tarefa árdua e, talvez, até, pouco proveitosa se feita de forma rígida e exclusivista. Por mais que valha a pena questionar até que ponto a produção artística de uma Nação é constituída somente pelas representações feitas pela gente da terra. Por mais que valha a pena considerar se também devem ser incluídas as representações de estrangeiros feitas sobre a Nação como, por exemplo, as aquarelas de Debret ou as pinturas de Lasar Segall, para a tradicional historiografia da Arte Brasileira (PONTUAL, 1969; BARDI, 1975; www.itaucultural.org) este questionamento não suscita a necessidade de maiores elucubrações e talvez a sua mera existência provoque um susto. Fato é que, independente de sua origem nacional, diferentes artistas são incluídos como responsáveis pela consolidação de realizações artísticas que compõem a iconografia plástica brasileira.

Para se tecer considerações sobre as práticas artísticas que constituem as realizações brasileiras, merece a atenção investigar: a) a *biografia* e o *processo criativo* do artista; e, b) o *modo* como o elemento estrangeiro foi incorporado (se o elemento estrangeiro era o próprio artista ou se era uma determinada linguagem), quais os valores atribuídos à manifestação e que diálogo estabelece com a realidade nacional imediata. Em tantas palavras, para compreender as influências que contribuíram para as artes brasileiras faz-se necessário “determinar não apenas as fontes, mas também detectar as razões que presidiram escolhas e motivaram exclusões, geraram juízos errôneos ou francamente falsos” (FABRIS, 2002, p. 42). Nestes termos, uma compreensão das realizações artísticas brasileiras efetuadas entre as décadas de 1950 e 1960 implica na promoção de um confronto entre o objeto estético e as estruturas ideológicas da sociedade em que foi concebido e com a qual estabelece (ou não) diálogo.

Chamo a atenção para um fato que, em si, causa curiosidade. Como decorrência dos acontecimentos políticos brasileiros após 1964, alguns artistas neoconcretos abandonaram as premissas de pureza lingüística e isenção política. Ferreira Gullar, em resposta à crítica de Décio Pignatari (PIGNATARI, 2006) à mostra realizada sobre o projeto construtivo brasileiro em 1977 organizada por Aracy Amaral e Lygia Pape afirma que não está interessado nem em Concretismo, nem em Neoconcretismo, estas seriam

questões sepultadas por mim. Naquele momento, entreguei-me àquelas experiências e especulações com a paixão que sempre ponho nas coisas que faço. Mas tudo aquilo conduziria a um beco sem saída. Não me arrependo. Foi necessário e me ajudou a romper o cerco que o vanguardismo impõe à comunicação (GULLAR, 2006, p. 96).

Vale a pena explicitar que uma frase no manifesto antecipa que a obra de arte é *algo vivo e fecundo acima das contradições teóricas* [l. 29-30]. Nestes termos, se as circunstâncias tornam-se outras, nada mais natural que o artista venha a ter outras preocupações e novas maneiras de comunicar-se, ou em outras palavras “se um artista varia o seu modo de expressão, isso significa apenas que modificou sua maneira de pensar, e essa mudança pode ser para melhor ou pior” (PICASSO, 1999a, p. 269).

2.1 Arte & Sociedade

Estamos no mundo. Estamos condenados ao sentido.
Merleau-Ponty

A estrutura social brasileira pode ser compreendida, seja de modo diacrônico, seja sincrônico, a partir de uma análise do arcabouço das *manifestações intelectuais* que nela co-existem. Entre estas manifestações intelectuais encontram-se as realizações artísticas provenientes de um *trabalho simbólico* em que artistas compartilham e promovem um sistema de significados intersubjetivo às consciências. Este trabalho simbólico constitui-se de diferentes modalidades de práticas sociais que requerem aprendizagens estilísticas e que sustentam circuitos de estilo de vida e apreciação estética.

Desenvolver análises sobre manifestações artísticas, para uma compreensão da estrutura social que as circunscreve, requer que seja levado em consideração se os conteúdos apresentados são funções do envolvimento social daqueles que os sustentam. Em tantas palavras, significa compreender até que ponto o contexto de realização de uma obra prescreve o seu conteúdo.

Afinal, será que uma determinada obra somente poderia ser realizada por um específico perfil sócio-econômico de artista residente em um determinado espaço geográfico e época histórica? Até que ponto categorias sociológicas como *classe econômica* ou *status social* são diretamente responsáveis por conteúdos ideológicos? Ou inversamente, até que ponto o *fazer artístico* é um espaço normativo de compreensão da moral e das vicissitudes de uma pessoa, sociedade ou época?

Estas relações nem sempre são evidentes. O que torna este tipo de análise ainda mais difícil é que cada realização artística deve ser valorizada por seu caráter único e original, o que por vezes inviabiliza o desenvolvimento de uma regra sobre a criação ou apreciação estética. Apesar disso, é possível afirmar que qualquer manifestação artística é documento que revela e entidade revelada tanto do momento histórico em que surge, quanto da configuração social na qual está sendo apreciada. Nestes termos, pode e deve suscitar questionamentos quanto às dinâmicas sociais que promove e sustenta.

A preocupação com a relação entre a ideação criativa e o desempenho de determinados papéis sociais depende de um entendimento sobre os fatores que motivam e tornam possível o *fazer artístico*. Assim, a socialização de artistas em função de determinadas crenças e valores revela-se como um dos principais indicadores da relação de confluência ou estranhamento entre a estrutura social e as realizações artísticas. Ao se afirmar que artistas estão sujeitos a um processo de socialização, afirma-se simultaneamente, que o que caracteriza um artista não é (ao menos não tão somente) um dom, uma qualidade extra-social ou incumbência cósmica.

Existem, sim, *mecanismos sociais de conformação da identidade* do artista (DABUL, 2001). Estes mecanismos são ideológicos e atuam tanto de modo sutil, como por exemplo, na socialização de interesses e hierarquias, quanto de modo mais pungente, como por exemplo, mediante o controle social da expressão que valoriza determinadas tendências técnicas, temáticas e estilísticas ao invés de outras. Assim, partindo da premissa que a condição de artista não é inerente nem dada ao ator social, mas construída pelas relações que as pessoas estabelecem entre si, faz-se necessário explicitar como operam as práticas que, atualizadas em um meio artístico, promovem ou excluem determinadas realizações.

A socialização de crenças e valores que promovem identidades e realizações artísticas ocorre tradicionalmente¹ nas Academias e Ateliês de Arte. As Academias de Arte buscam garantir aos artistas sólida formação científica e humanística, além de treinamento no ofício, com aulas de desenho de observação e cópia de moldes. São responsáveis, geralmente, pela organização de exposições, concursos e prêmios, conservação do patrimônio, criação de pinacotecas e coleções, o que significa o controle da atividade artística e a fixação de padrões de gosto. Nestes redutos o conhecimento é transmitido pelo exemplo do fazer atualizado, no qual muitas vezes, a espontaneidade da criação é substituída por uma pedagogia da tradição sustentada por modelos clássicos a serem imitados ou reproduzidos. Costumeiramente, operam como “importantes instrumentos de ascensão e afirmação social, diferenciando os artistas com um nível melhor, tanto material como cultural, dos artesãos mais pobres e incultos.” (OSINSKI, 2002, p. 35).

Já os Ateliês são espaços de produção que têm diferentes significados dependendo do artista que nele se mantém ocupado. Podem ser o lugar onde o artista guarda e cultua sua subjetividade, onde não apenas desenvolve realizações técnicas, mas também efetua buscas estéticas. Mesmo se o ateliê é um espaço de trabalho compartilhado, de maneira geral sobressai o seu sentido moldado pelas investigações formais e as ações criativas que surgem das demandas do exercício da técnica.

A promoção do artista enquanto ator social diferenciado ocorre não apenas em termos das habilidades técnicas e estilísticas adquiridas ou mesmo dos valores ideológicos que passa a sustentar. Artista é aquele que convive em determinados circuitos sociais e que promove um estilo de vida específico mediante o trabalho simbólico que realiza. Artista é aquele que marca não apenas a sua distinção social, mas também a de outros, daqueles que corroboram com determinados padrões de apreciação estética. No Brasil a participação em determinados estilos de vida é marcada por um evidente limite estabelecido em função da classe social e do status simbólico de que goza uma determinada pessoa.

¹ As Academias datam do período do Renascimento e designavam indistintamente as associações de sábios, literatos e eruditos em referência ao lugar utilizado por Platão para congregar a juventude grega. Estas instituições tinham “um espírito liberal, objetivando emancipar os artistas das guildas e diferenciando-os do artesão na escala social.” (OSINSKI, 2002, p. 31).

Infelizmente, o acesso a bens culturais quer literários, quer provenientes das belas-artes, não é universal a toda a população. A elite brasileira que promove, produz e consome tais bens culturais por vezes se deixa inspirar por elementos populares e nacionais. Promovem uma arte *a partir* do povo, algumas vezes populista e raramente popular. Outras vezes, a motivação é manter-se atualizada com o que acontece internacionalmente no circuito artístico, situação esta em que cabe o questionamento sobre o *modo* pelo qual elementos estrangeiros influenciam e passam a fazer parte das realizações artísticas brasileiras. Uma breve digressão histórica pode explicitar e esclarecer este fenômeno dialógico e, infelizmente, dicotômico. Parece inevitável a exclusão mútua entre a valorização do elemento estrangeiro e a do elemento nacional e concomitantemente a do popular.

No período colonial, a elite brasileira, com suas pretensões de classe burguesa universal, corrobora com uma exotização europeia do nativo, das práticas da vida cotidiana e da paisagem tropical. Talvez esta tenha sido a postura da elite em função do fato dela realmente ser europeia, e não, propriamente brasileira. Afinal o Brasil não existia ainda enquanto Nação independente, o que só acontece em 1822. Até então, o Brasil era a extensão transatlântica de uma configuração política europeia.

Nestas condições, a iconografia de viagem que surge a partir do encontro entre a Europa e o novo continente americano, é responsável pela divulgação de representações de um *outro* mundo, versado em imagens literárias e visuais sucessivamente traduzidas e interpretadas. Emolduradas por parâmetros europeus auto-referentes de civilização surgem categorias que promovem um imaginário no qual a América é inventada como natureza (PRATT, 1986). As missões artísticas e científicas do período colonial promoveram a imagem do Brasil como um lugar de natureza exuberante, de flora exótica, fauna bestial, mulheres exuberantes e homens canibais. Esta temática foi apresentada de modo documental em um estilo naturalista de fidelidade realista. O elemento nativo e a realidade local eram conteúdos pictóricos, motivos representados em uma expressão técnica europeia. O velho continente era modelo de civilização e cultura, inspirava tradições e costumes. Inclusive é possível acompanhar o desenvolvimento técnico e estilístico das produções europeias a partir das imagens que retratam o Brasil ao longo de sua história.

Durante o período colonial ainda evidenciam-se outros dois momentos da historiografia plástica brasileira: o Barroco e a vinda da Missão Artística Francesa. As incursões plásticas promovidas pelo Barroco no Brasil constituem-se enquanto um amálgama de elementos populares e eruditos e atinge o seu o auge artístico a partir de 1760. Em um primeiro momento a Igreja teve um importante papel como mecenas na arte colonial ao incentivar o desenvolvimento de uma arquitetura religiosa sóbria e muitas vezes monumental, mas é somente no século XVIII, quando as associações leigas começam a patrocinar a produção artística, que o barroco se frutifica em escolas regionais, sobretudo no Nordeste e Sudeste.

O Barroco brasileiro apresenta-se como um fenômeno estético cujas especificidades resultam da organização social que lhes deu origem, particularmente das relações sociais existentes entre brancos e negros, portugueses e estrangeiros. Os conflitos entre estes grupos expressam-se no ‘abrasileiramento’ de um estilo internacional mediante a incorporação de novos valores pictóricos (MACHADO, 1991; PONTES, 1998). A originalidade desta manifestação lhe rendeu a admiração da primeira geração de modernistas preocupados em revelar a brasilidade do Brasil, já presente no período colonial (VELOSO & MADEIRA, 1999).

A vinda da Missão Artística Francesa estabeleceu no Brasil uma ruptura radical, um novo sistema didático calcado no Neoclassicismo. Suas premissas estilísticas marginalizaram o Barroco nacional que, de alguma forma, operava uma fusão de elementos portugueses e brasileiros, de modo a visualizar a própria contingência das relações entre a metrópole e a colônia. O Neoclassicismo apresentou-se como um retorno ao padrão europeu estilizado em termos técnicos e temáticos. A Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios funcionando desde 1816, passou a ser chamada, após a Independência, de Academia Imperial de Belas-Artes, em 1824, e ocupava o mesmo prédio do Tesouro Nacional, o que é uma curiosidade interessante se considerarmos o valor atribuído às obras de arte e ao dinheiro. Neste momento, como o que acontecia desde o Brasil Colônia “a Coroa assumia a função não só de mercado para os bens simbólicos que surgiam, como, sobretudo, de instância de consagração para eles” (NEVES, 1999, p. 9).

Em contrapartida, a cena republicana promoveu a renovação das esferas institucionais do país com o intuito de modernizar o ensino e a cultura. Uma expressão dos novos valores que permeiam a sociedade carioca é a crise que tem lugar entre 1888 e 1890 que opõe dois grupos, "modernos" e "positivistas".

O grupo denominado "moderno" - do qual fazem parte Eliseu Visconti (1866 - 1944), França Júnior (1838 - 1890), Henrique Bernardelli (1858 - 1936), Rodolfo Bernardelli (1852 - 1931), Rodolfo Amoedo (1857 - 1941) e Zeferino da Costa (1840 - 1915) - defende a importância da renovação do modelo acadêmico de ensino, sob inspiração da Académie Julian, de Paris. Trata-se de alterar os estatutos em vigor, considerados obsoletos, de garantir a regularidade do concurso para prêmio de viagem, suspenso pelo governo em 1886 e 1887, e de dar ênfase às belas-artes, que deveriam ser o foco privilegiado de atenção da escola. Os chamados "positivistas", por sua vez - Montenegro Cordeiro, Decio Villares (1851 - 1931) e Aurélio de Figueiredo (1854 - 1916) brigam pela manutenção do modelo vigente, que define a dupla face da academia, ao mesmo tempo escola de aprendizado de ofícios e de belas-artes. No contexto das disputas, o grupo dos modernos organiza um modelo alternativo de trabalho e ensino de arte no chamado *Ateliê Livre*² (www.itaucultural.org.br).

Foi somente em 1890, após a proclamação da República, que a instituição ganhou o nome atual Escola Nacional de Belas-Artes. Em 1893 o novo diretor da escola, Rodolfo Bernardelli, solicitou ao governo a construção de um novo edifício para abrigar a sede da escola. As fachadas inspiradas no Palácio do Louvre deveriam alicerçar uma narrativa de grandiosidade para dar a sensação de simultâneas raízes no passado e perspectivas para o futuro. A intenção seria a de “construir uma identidade artística nacional de modo a demonstrar que o país participa da ordem internacional, ou seja, do mundo civilizado” (RICCI, 2005a, p. 36). A implementação de uma tradição acadêmica de promoção das artes brasileiras fundamentou-se em uma arte realista que precisou encontrar novas estruturas de composição, de delimitação das figuras e superfícies de cor para apresentar (e por vezes, até mesmo esconder) as ambigüidades de uma realidade não-européia (NAVES, 2004). Talvez, o que mais suscite a atenção sejam os mecanismos de encobrimento da realidade brasileira, de in-visibilidade de determinados setores da sociedade carioca.

² Instalado primeiro no Largo de São Francisco, e em seguida na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, o *Ateliê Livre* apresenta, em 1890, uma exposição pública dos trabalhos dos seus artistas que acreditam em uma nova forma de organizar o ensino das artes no país.

Neste momento histórico, a *inserção compulsória do Brasil na Belle Époque* (SEVCENKO, 2003) fundamentava-se em práticas de segregação espacial, discriminação étnica e exclusão social. Ruas estreitas e mal calçadas, antigos sobrados e habitações coletivas, ambulantes, mendigos e precárias condições de higiene representavam no imaginário das autoridades o atraso e barbárie aos quais deveria se opor o progresso da nova civilização brasileira por vir. As transformações sociais resultantes da reforma urbanística promovida pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913) a partir de 1903 com o apoio da elite e do então presidente Rodrigues Alves (1848-1919), simbolizam a vontade de abandonar as tradições do passado e ingressar em um novo momento histórico que buscava imitar os hábitos de Paris.

A capital federal de então inaugura um novo centro urbano destinado aos negócios, à política e à diversão das elites com imponentes hotéis, teatros, cinemas, bibliotecas, jardins públicos e largas avenidas (DEALTRY, 2004; RICCI, 2005b). A miséria geral da população contrastava vivamente com os modernos palácios, avenidas, parques e jardins. A remodelação e embelezamento da cidade do Rio de Janeiro faziam parte de um amplo projeto da elite política e cultural da recente República para modernizar a sociedade brasileira, pois a conformação labiríntica da cidade, suas mazelas e vergonhas eram incompatíveis com a modernidade idealizada e tão aspirada para a sociedade brasileira. Fica evidente que no Brasil, as tentativas de modernização apresentam “um caráter estético e se dão, num primeiro momento, no círculo social dominante” (FABRIS, 1990, p. 135).

A reforma urbana realizada pela elite ocorre a partir da sua própria inserção numa nova situação de proeminência social e política. “Ao contrário do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, o advento da República proclama a vitória do cosmopolitismo, um desejo de ser estrangeiro” (SEVCENKO, 2003, p. 51). O curioso é que neste processo de querer ser exemplo contínuo de outra realidade sócio-cultural, a elite brasileira torna-se estrangeira em seu próprio país cuja realidade desconhece, desconsidera e despreza. É natural que cada época enfrente a sua herança com uma dupla consciência de débito e ressentimento (LOWENTHAL, 1998, p.14), entretanto como compreender a condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional?

Enquanto isso em São Paulo, a capital promovia sua modernização com as riquezas provenientes do café e das nascentes indústrias. O cenário social refletia uma acelerada mudança social na estrutura urbana, na organização social e na composição demográfica. Aqui também era preciso uma Arte Moderna para um país que queria ser percebido como moderno. Uma Arte reconhecida internacionalmente para um país em busca de reconhecimento internacional. Enfim. Em comemoração ao centenário da Independência do Brasil,

o fenômeno do surgimento da Semana de Arte Moderna de 22 está ligado à alta burguesia e à aristocracia rural ou urbana. Salvo exceções, como Mário de Andrade, Brecheret e Di Cavalcanti, que dependiam do seu trabalho para se manter, os jovens modernistas tais como Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Cícero Dias e Oswald não conhecem preocupação financeira, pelo menos até 1930. Livres para estudar e viajar, estes jovens mantem um diálogo direto com a vanguarda europeia em suas diversas viagens à Paris (BRILL, 1984, p. 44).

Eventualmente, a necessidade de uma Arte comprometida com a problemática social e a pressão dos acontecimentos sociais provocou mudanças sensíveis na conduta de artistas e intelectuais. As coerções do governo instalado em 1930 e a ditadura de 1937 arregimentaram os espíritos para a defesa da liberdade na Arte. Em meio a isso, a Família Artística Paulista foi o primeiro movimento de cunho modernista nascido espontaneamente em solo brasileiro (ZANINI, 1991). Diferentemente do que ocorria no Rio de Janeiro, que contava com a existência da Escola Nacional de Belas Artes e do Núcleo Bernardelli, a Família Artística Paulista caracteriza uma cena ampliada da cidade de São Paulo composta por diversas associações de artistas.

Tributários das conquistas estéticas do modernismo, os grupos dialogam de formas distintas com esse legado recente. A SPAM, capitaneada por Lasar Segall (1891 - 1957), tem como principais integrantes figuras do primeiro modernismo, parecendo filiar-se mais diretamente à pauta elaborada pelos organizadores da Semana de Arte Moderna de 22. O CAM, liderado por Flávio de Carvalho (1899 - 1973), se afirma pela marcação de distâncias em relação à SPAM, tentando fazer valer um tom mais autônomo em suas atividades e realizações. O Santa Helena, por seu turno, aparece como uma reunião algo espontânea de artistas - na maioria recém-imigrados e, em grande parte, de origem italiana - em um ateliê comum no Palacete Santa Helena, na praça da Sé. Sem programas nem plataformas definidos, o grupo formado por Francisco Rebolo (1902 - 1980), Mario Zanini (1907 - 1971), Fulvio Pennacchi (1905 - 1992), Alfredo Volpi (1896 - 1988), entre outros, realiza seu trabalho a distância do meio artístico da época. É somente quando integram a Família Artística Paulista que esses artistas adquirem notoriedade e obtém reconhecimento da crítica especializada (www.itaucultural.org.br).

Representativa de uma região e de uma vivência determinada, a produção paulista pode aparentemente ter redundando numa adaptação e reinterpretação de procedimentos técnicos e de temáticas. E, embora não se possa negar a influência europeia sob este grupo de artistas, é necessário afirmar que São Paulo deu origem a uma visão original, ingênua ou intuitiva - mas não desprovida de senso crítico e lirismo. A memória contemplativa das imediações cotidianas era uma forma de gerar um sentido social de pertença e repúdio ao academicismo em confluência com a valorização do aprendizado técnico-artesanal que ocorria no Rio de Janeiro. A rejeição ao ensino acadêmico, comum a todos os artistas modernos, tornava-se particularmente árdua para artistas pobres. Na realidade do campo artístico brasileiro, rejeitar os preceitos acadêmicos muitas vezes era por falta de opção e não em função de uma escolha consciente crítica. Numa época de acesso difícil a obras originais ou mesmo a reproduções e de carência total de museus ou galerias, o artista imigrante e sem recursos, muitas vezes apresentava-se ao mesmo tempo como divulgador de conhecimentos de uma realidade artística internacional, e também como responsável pela conscientização das possibilidades de uma estética nacional autóctone.

A vinda e a fixação de europeus, intensa nos anos de 1930-40, como fora nas décadas anteriores, continuou a constituir um aspecto relevante da história da produção artística brasileira. Curioso que estes imigrantes ou filhos de imigrantes viessem a introduzir na pintura brasileira tanto uma nota nacional, como foi o caso dos integrantes do grupo Santa Helena, quanto uma atualização da sensibilidade com relação aos novos desenvolvimentos no plano da linguagem plástica. Paradoxalmente, a arte moderna *internacionalista* deflagra e encaminha a cultura brasileira à sua auto-indagação (ZILIO, 1983, p. 14)

No final da década de 1940 a democratização do país e a restituição das liberdades políticas anunciavam a atmosfera otimista que embalaria as elites intelectuais brasileiras. Marcados pela imagem de um país prestes a se modernizar, com o fim do Estado Novo, as novas formas de associação política e sindical, os processos de urbanização e a crescente industrialização do país, tudo parecia indicar progresso. Para consolidar este cenário, Juscelino Kubitschek é eleito, anunciando promover 50 anos em 5. Ao efetivar a construção de Brasília consagra o moderno com um novo cânone arquitetônico, símbolo do futuro a ser concretizado.

A década de 1950 foi marcada por transformações promotoras de uma nova modernidade para o Brasil. Diferente dos marcos que caracterizaram a modernidade do início do século, este momento histórico presenciou a associação brasileira com capitais externos. A configuração de novas dinâmicas sociais em função das conquistas tecnológicas vai ao encontro do surgimento de indústrias de base e de bens de consumo. A ideologia do desenvolvimento transparece nas recentes redes de comunicação e de transportes, na extensão diversificada das áreas urbanas, na complexidade do sistema comercial, industrial e bancário (FERNANDES, 1974).

Também eram promovidas inovações no plano da cultura: na música é a Bossa Nova, no cinema é o Cinema Novo. Já nas artes e na poesia, o Concretismo assinala o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura. Inseridos num mundo que se orienta para o futuro, que se quer voltado para o utópico e para a modernidade, estes artistas refletem sobre uma vida que se transforma diante de seus olhos e se querem agentes desta mudança. Enquanto “os intelectuais dos anos 1925-40 mostram-se preocupados, sobretudo, com o problema da identidade nacional e das instituições” (PÉCAUT, 1990, p. 14), é possível afirmar a existência de novas questões entre os intelectuais da década subsequente. Para estes, já não havia dúvida quanto à existência de qualidades de brasilidade a caracterizar o povo e a nação, os costumes e as instituições. Tampouco “precisavam reivindicar uma posição de elite: sua legitimidade decorre justamente de se fazerem interpretes das massas populares” (PÉCAUT, 1990, p. 15).

A emergência de uma visão de mundo que, além dos ideais modernos – o elogio à razão, à tecnologia industrial, ao planejamento urbano etc. –, difundia valores democráticos adequados aos homens comuns, às classes médias urbanas, extratos sociais cujos hábitos de vida eram ordinários e vulgares. Rejeitavam-se então a estética e a visão política implícitas na suntuosidade do linguajar, na solenidade dos cerimoniais, no apego ao passado, na performance altissonante e extraordinária – gostos exclusivistas que distinguiam a cultura das elites tradicionais. E em lugar de tais feitos extravagantes, a *weltanschauung* dos anos dourados sugeriu normas simples e despojadas para uma incipiente sociedade de massas que se acreditou democrática e popular. (CÔRTEZ, 2002, p. 2).

2.2 Neoconcretismo: a novidade do mesmo ou a inauguração do outro?

*Se eu trabalho Mondrian é para antes de mais nada
me realizar no mais alto sentido ético-religioso.*

Lygia Clark

Ao longo da década de 1950, as tendências da arte abstrata promoveram uma renovação da linguagem artística brasileira fundamentada na recusa da figuração e da representação naturalista/referencial da realidade social. A representação figurativa realizada historicamente por artistas como Albert Eckhout (1610-1666), Jean Baptiste Debret (1768-1848), Victor Meirelles (1832-1903), Almeida Júnior (1850-1899), Tarsila do Amaral (1886-1973), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Djanira (1914-1979) entre outros, foi desqualificada enquanto manifestação artística a ser realizada por uma nova geração de artistas que queria estar em sincronia com tendências contemporâneas da expressão artística. Agora, não que desmerecessem por completo a iconografia tradicional, mas concediam-lhe valor historiográfico.

Na ansiedade de provar-se internacional, no desejo de atualizar-se e acompanhar o surto desenvolvimentista que assolava o País, uma nova vertente da produção artística brasileira abraçava os conceitos construtivistas que prescreviam a pesquisa plástica pura da forma e cor. Esta prática artística ocorria em um país cuja elite continuamente promove e incentiva modismos e valores estrangeiros. Por mais que sejam pertinentes e válidas as opiniões que sustentam esta discussão

as idéias de nacional e estrangeiro são suficientemente plásticas para admitir a internacionalidade de princípios da abstração geométrica como princípios inerentes à prática artística brasileira. Uma vez que o nacional é encarado como modo de fazer artístico que nasce das necessidades próprias à História da Arte Brasileira, que nasce das respostas a uma tradição que nos é própria, o concretismo pode ser tomado como tendência nacional e Max Bill como artista quase brasileiro. Do mesmo modo, os valores canônicos da crítica internacional, ainda que ditos pela boca de filhos da pátria, aparece como modelo a ser rejeitado. Nacional e estrangeiro são, portanto categorias maleáveis que são acionadas para identificar pólos positivos e negativos, velhos e novos, autênticos e copiados (SANT'ANNA, s.d., p. 6).

Até mesmo porque a elite cultural circula, conhece e compartilha: tanto Tarsila do Amaral quanto Lygia Clark foram aprendizes de Fernand Léger (1881 - 1955); Cícero Dias e Di Cavalcanti conviveram com Georges Braque (1882 - 1963), Henri Matisse (1869 - 1954), Fernand Léger e Pablo Picasso (1881 - 1973). De qualquer forma, as tendências internacionais podem ser identificadas na produção de arte a partir da década de 1950 (BUENO, 2005). A partir de então, a emergência de um mercado de arte que promove determinadas obras e estilos consolida diálogos e influências entre artistas, bem como promove consonâncias e dissidências entre imaginários e obras realizadas. Se até então, as manifestações artísticas eram divulgadas em galerias, em artigos ou pela publicação de manifestos que expunham premissas e intenções plásticas, a eventual consolidação de coleções de arte moderna por elites culturais e sua tímida inclusão em acervos de museus fomentam e legitimam a produção de artistas desejosos a romper com a tradição estética clássica, com a historiografia tradicional.

No Brasil, a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) em 1948 e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) em 1952 marca a consolidação de um projeto de política cultural e acesso à educação artística no país.

A inauguração oficial do MAM em 1949, na sede provisória das salas cedidas pelo Banco Boavista na Praça Pio XX ou XII?/?, traz em seu bojo uma série de iniciativas que visam à difusão da arte moderna (Lourenço, 1999: 138-139). Casada com Paulo Bittencourt, proprietário e diretor do Correio da Manhã, Niomar Muniz Sodré, então diretora do museu, organiza uma série de atividades que dinamizam a vida artística carioca. A partir de 1952, a abertura da nova sede do museu no prédio do Ministério da Educação, abre espaço para que se programem palestras, conferências e cursos para os sócios da instituição e seus filhos. Entre as programações do MAM, estão as aulas de Ivan Serpa que em 1952 cria o ateliê livre e o ateliê infantil do museu. Na instalação improvisada em meio aos pilotis do prédio do MEC se dão as primeiras aulas do pintor. Vários alunos são atraídos pelo crescente prestígio da instituição (SANT'ANNA, s.d., p. 4).

Até então a elite padecia de espaços nos quais pudesse desfrutar de realizações culturais que marcassem a distinção social de seus frequentadores. Em 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho institui a Bienal Internacional de Arte de São Paulo e assim promove a inserção do Brasil na dinâmica contemporânea da produção internacional ao permitir uma apreciação pública de obras produzidas no exterior.

A Bienal apresentava ao público não apenas realizações contemporâneas, mas também dava a oportunidade das pessoas conhecerem obras de diferentes momentos da trajetória da Arte Ocidental em salas históricas. Alguns artistas como Franz Weissmann (1911-2005), Ivan Serpa (1923-1973) e Abraham Palatnik (1928-...), já participaram desta primeira Bienal com trabalhos que refletem os princípios da Arte Construtiva. É preciso destacar que até o momento, suas realizações nem sempre tinham respaldo da crítica, com a notável exceção de Mário Pedrosa (PEDROSA, 1981a; 1981b; 1986a; 1986b; 1986c; 1986d) que promovia aquele tipo de arte por meio de ensaios e artigos em jornais visando esclarecer a opinião pública. Para Mario Pedrosa

a defesa do abstracionismo/concretismo era uma proposta de emancipação estética da sensibilidade, um verdadeiro programa para ultrapassar o localismo, estratégia para não responder à expectativa da metrópole. (...) É ainda em nome da necessidade de reatar com as forças vivas da arte, que defenderá o neoconcretismo, o experimentalismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, e a chamada Nova Objetividade brasileira, tudo o que pudesse constituir uma alternativa, uma trilha marginal em relação à dupla oficialidade, a do Estado e a do mercado (MADEIRA, 2002b, p. 3).

Entretanto, ao invés de ser compreendida como emancipação, a obra abstrato-geométrica era tida como índice da alienação do artista por aqueles acostumados com a estética ufanista do figurativismo nacional. A legitimidade social de obras abstrato-geométricas esbarrava no ceticismo e na acusação de ser evidência da alienação de artistas para com as especificidades da realidade nacional, da população e de seus costumes. A manifestação artística ainda era percebida em sua obrigatoriedade de ser documento da realidade exterior, inteligível à fruição em função de sua qualidade técnica e seu conteúdo descritivo da realidade imediata.

A escolha de motivos plásticos puros passou a ter um maior respaldo após a constatação proporcionada pela Bienal de 1951, que aquela era, de fato, uma tendência internacional da Arte, pois a elite cultural brasileira ansiava por sua inserção na produção simbólica internacional, no consumo de valores e costumes, modas e estilos. Deste momento histórico data a existência de uma preocupação frente à *substituição de importações* (MICELI, 1979) no plano cultural que visava não apenas a expansão, mas também a diversificação dos mecenas, dos produtores de artigos culturais e do público consumidor.

Esta recusa à figuração realista representou uma reação ao desenvolvimento da Arte Brasileira e é necessário explicitar que esta nova incursão da linguagem visual ocorreu não somente nos conteúdos, mas também, na postura do próprio artista com relação à obra que realiza e promove. Eis que de repente, o que importava no processo criativo não era a identificação mimética e ressonante entre o artista e a realidade que o cercava. Primordial passou a ser a cumplicidade do artista consigo mesmo no usufruto da liberdade de pesquisa e experimentação plástica. A vontade de despojamento, a necessidade de criação de uma nova linguagem que pudesse comunicar conteúdos ainda não expressos, o desejo de revelar a experiência condizente com o fazer artístico, passaram a ser as diretrizes fundamentais de um artista consciente de sua própria contemporaneidade. O ufanismo das qualidades naturais brasileiras, das paisagens e gentes da terra, dava lugar a um imaginário da modernidade industrial.

Uma modernidade austera, de linguagem universal que se queria inteligível a todos os povos em todos os tempos, representativa de um progresso inevitável, de uma renovação desejada por uma humanidade ímpar na história. Ao mesmo tempo, é possível identificar um viés populista já que “o concretismo paulista vislumbrava um igualitarismo na vida social, ao promover objetos padronizados, produzidos em escala industrial” (ARGAN, 1992, p. 271). No Brasil, desde a década de 1930, o imaginário e os ideais construtivistas influenciavam os modernos arquitetos brasileiros. Inspirados pela notória fundação da Bauhaus (1919-1933) e pelos princípios do Estilo Internacional representado pelo arquiteto suíço Le Corbusier, surgiram projetos de obras públicas que culminaram com a construção do Palácio Gustavo Capanema, em 1936, com a Pampulha, em Belo Horizonte e com Brasília em 1960 (NIEMEYER, 1968; 1992; 1998).

Esta adoção de postulados científico-racionalistas para a Arte, no contexto brasileiro, revela uma ansiedade de superar o atraso tecnológico, a dependência econômica e o estigma de país colonizado. A modernidade precisava ser forjada pelos brasileiros, o momento histórico pedia isso. No cenário das artes visuais, em 1952 é inaugurada no MAM/SP a exposição intitulada *Ruptura* que marca o advento da Arte Concreta no Brasil.

Esta exposição foi concebida por um grupo de artistas interessados em processos criativos característicos da abstração, e é importante destacar a origem estrangeira de alguns de seus integrantes: os poloneses Anatol Wladyslaw (1913-2004) e Leopoldo Haar (1910-1954); o austríaco Lothar Charoux (1912 -1987); o húngaro Féjer (1923-1989). Entre os artistas brasileiros destacam-se Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Waldemar Cordeiro (1925-1973). Como em outros momentos da arte brasileira, artistas estrangeiros influenciam o desenvolvimento da linguagem plástica, a elaboração de temas e a fundamentação teórica da prática artística. A Arte Concreta no Brasil nasce diretamente herdeira das obras e reflexões de artistas como Van Doesburg (1883-1931) e Max Bill (1908-1994), e também, pelas diretrizes da Escola de Ulm (que pretende ser a continuação da Bauhaus), criada no início da década de 1950, com o objetivo de promover a integração da Arte na sociedade industrial (GULLAR, 1998).

Apesar de sofrer uma reação inicial negativa, a consagração das tendências abstratas, de vertente geométrica, começou a consolidar-se no decorrer da 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1951. Esta consagração indica o início da superação da discussão até então vigente, que contrapunha figuração e abstração como manifestações artísticas incompatíveis (PEDROSA, 1981; 1986; GULLAR, 1998; CHIARELLI, 2002; AMARAL, 2003), instaurando um novo debate, agora voltado para as próprias vertentes da Arte Abstrata que, atualmente, historiadores e críticos sublinham como sendo caracterizada por uma variedade de inclinações teóricas e artísticas (BRITO, 1999).

Exemplo disto é o manifesto do *Grupo Ruptura* (o grupo ruptura volta? Algo como como mencionado anteriormente) publicado em 1952, que pretende romper simultaneamente com “todas as variedades e hibridações do naturalismo” bem como com “o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer” (CORDEIRO, 1987). O principal interesse é a defesa da autonomia de uma pesquisa artística fundamentada em princípios universais capazes de promover a inserção da Arte na sociedade industrial, interesse corroborado pelo uso que fazem de materiais como o esmalte, a tinta industrial e o compensado de madeira.

Pautado por este manifesto, o objeto artístico realiza-se enquanto concretização de uma idéia universal e inteligível que possui base racional, de preferência matemática. Em meio a tais preceitos, a expressão individual, as particularidades e idiossincrasias não têm lugar no processo artístico. As questões e definições sobre o estatuto da produção artística, introduzidas pelos artistas concretos mobilizam debates no cenário artístico e tornam-se fundamentais para a compreensão da posterior dissidência Neoconcreta que tem sua origem no *Grupo Frente*, na cidade do Rio de Janeiro.

Em diálogo com o grupo paulista de artistas concretos, é realizada a primeira mostra do *Grupo Frente* em 1954. Esta exposição, composta pelos trabalhos [dos artistas] de Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), entre outros, revela a amplitude da matriz construtiva de arte abstrato-geométrica no Brasil. Estes últimos congregavam-se em torno de Ivan Serpa nas aulas ministradas no Museu de Arte Moderna, ou na casa de Mario Pedrosa, de modo a estabelecer vínculos sociais que repercutiram na tradição plástica nacional. Lygia Pape esclarece que “aos poucos, fomos encontrando pessoas e criando um círculo de amigos com interesses semelhantes” (PAPE, 1997, p. 10). Lygia Pape conheceu Décio Vieira, que conhecia Ivan Serpa, que era amigo de Mario Pedrosa e Abraham Palatinik. Lygia Clark estava em Paris onde pintava na companhia de André Lhote e Fernand Léger. Quando ela voltou formaram um grupo. “Era uma questão de afinidade. Todas essas pessoas queriam trabalhar dentro de um novo conceito de arte” (p. 13). Antes mesmo das aulas e encontros realizados no Museu de Arte Moderna, “nos reuníamos nos pilotis do edifício do Ministério de Educação e Cultura” (p. 12). À época, o anti-dogmatismo que caracterizava o grupo permitia que não tivessem “nenhuma preocupação de ordem teórica” (p. 11). Não precisavam seguir códigos estéticos. Não nutriam preocupação em torno do próprio devir artístico. Não se detinham a esquemas rígidos do concretismo.

A orientação de Ivan Serpa conferia liberdade, pois cada componente procurava exprimir sua arte através das próprias experiências, imprimindo em seu trabalho uma visão íntima e pessoal do mundo. Todas as decisões eram tomadas em conjunto, sendo que um voto contrário anulava tudo e a partir disso reconsideravam o assunto. Contavam com o apoio do poeta Ferreira Gullar e recebiam a orientação filosófica de Mário Pedrosa, crítico de arte de renome internacional que apoiava as inovações em arte e que era um dos grandes defensores da vanguarda contra o academicismo (PÁSCOA, s.d., p. 2).

Para além do circuito acadêmico a Arte deveria atuar enquanto artífice de denúncia, enquanto mecanismo de emancipação das necessidades comunicativas de cada artista de acordo com as suas experiências. Percebe-se, no entanto, que apesar de ser estimulada a exteriorização da pesquisa desenvolvida em torno da própria linguagem idiossincrática, não era bem-visto o desenvolvimento de figurações, o que fica evidente com a saída de Elisa Martins do Grupo Frente.

De qualquer forma, somente a partir de 1956, na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta realizada no MAM/SP e subsequentemente no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, que se anuncia uma divergência entre os trabalhos realizados pelos artistas paulistas e aqueles realizados pelos artistas cariocas. Esta divergência entre artistas paulistas e cariocas é um fenômeno na historiografia que talvez mereça ser alvo de algo mais do que a simples curiosidade. Alguns já se questionaram o porquê da Semana de 22 ter ocorrido em São Paulo e uma das explicações apontam para a inexistência de um espaço formal de instrução artística como a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Iniciava-se a divisão do movimento Concreto.

O Grupo Frente causou polêmicas primeiramente por representar a arte concreta e também por ser um grupo heterogêneo que reunia poéticas diversas sem abandonar o caráter racionalista, pois estava inserido num país mergulhado no otimismo da industrialização. O fato é que o Grupo Frente incomodou tanto os críticos acadêmicos quanto os concretistas paulistas de caráter ortodoxo, como foi o caso do Grupo Ruptura (PÁSCOA, s.d., p. 3).

Eventualmente as divergências entre os grupos paulista e carioca acabaram por provocar uma cisão formal entre eles. Esta discordância foi explicitada no Manifesto Neoconcreto divulgado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22 de março de 1959 e culminou com a realização da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no MAM/RJ. O Neoconcretismo surge como uma reação aos excessos de racionalismo presentes entre os artistas concretos e pontua a reabilitação da subjetividade no processo criativo artístico. O Manifesto Neoconcreto realiza-se enquanto marco, e apesar da cisão que representa, não deve ser encarado tão somente como rejeição a alguns princípios defendidos por artistas concretos paulistas. Como indica GULLAR (1998) o Manifesto Neoconcreto resulta de uma revisão dos conceitos expedidos a respeito da Arte Concreta.

A partir da convicção de que *a obra de arte não pode ser uma mera ilustração de conceitos apriorísticos* [l. 65-69], *o próprio trabalho e as reflexões sobre este trabalho* [l. 5-8] levaram os signatários a afirmarem que *as idéias formuladas até então não eram suficientes para a compreensão do que faziam* [l. 59-61]. O neoconcretismo afirmou-se com uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e um manifesto publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil que promovia a crítica artística à época.

O neoconcretismo foi responsável pelas principais transformações estruturais no campo das artes visuais no Brasil, como a superação dos suportes tradicionais (pintura e escultura), a proposição de novos meios para a criação artística (objetos, ambientes, apropriações etc.) e uma modificação radical na recepção das obras de arte (participação) (SPRICIGO & SILVEIRA, 2005, p. 161).

O Manifesto Neoconcreto anteviu a necessidade de transformar as possibilidades artísticas. A relação entre Arte e Sociedade seria novamente colocada no centro das discussões com a configuração sócio-histórica brasileira inaugurada no começo da década de 1960. O Golpe de Estado de 1964 e o Ato Institucional nº 5 requisitou uma nova postura crítica por parte dos artistas, em suas produções. Também o comportamento público do artista perante a existência política de uma comunidade, perante o cotidiano, perante a ilusão.

3

**Inexistente Atualizado
Do Inesperado ao Previsível**

E as criações pareceram-me ainda mais misteriosas que os criadores.
Giorgio de Chirico

No decorrer dos tempos modernos, as vanguardas artísticas caracterizaram divergentes manifestações críticas à tradição acadêmica das Belas-Artes e aos valores morais da sociedade burguesa. Apesar das divergências formais e conceituais, divergências estas que muitas vezes as tornam incompatíveis entre si, para fins estritamente metodológicos, *vanguarda* será aqui tomado enquanto categoria que considera as realizações artísticas de sucessivas gerações de inovação cultural que paradoxalmente gera uma tradição do conhecimento fundamentada na contínua transgressão de si mesma.

A busca quase fetichista da expressão do novo/original tem sido responsável pela valorização das possibilidades apresentadas pelas experiências-limite, pelo inusitado, pela provocação. Ao ignorar não apenas as convenções estéticas, mas também, as normas morais, a moderna arte ocidental provocou a credulidade alheia mediante um questionamento do sentido da realidade. Ao problematizar não apenas a representação dos objetos, mas a maneira de ver e olhar, de ser e de sentir, as diferentes vanguardas artísticas buscaram a própria legitimidade enquanto estruturas discursivas críticas ao mundo aparente e à condição humana. Muitas vezes, no entanto, as Vanguardas foram atropeladas pela própria incumbência de serem propulsoras de alternativas críticas visando o novo, o inexistentes, e muitas vezes, o absolutamente impossível.

3.1 Vanguardas Históricas

Detesto os artistas que não são de sua época.
Guillaume Apollinaire

Não é intenção desenvolver, nas linhas que aqui se seguem, uma análise pormenorizada das inovações promovidas pelas sucessivas vanguardas, mas apenas apresentar algumas curiosidades históricas e reflexões críticas. Como qualquer outra manifestação do imaginário, as idéias que constituem as obras de vanguarda devem ser compreendidas a partir do contexto em que surgem. Vale a pena frisar a importância desta forma de compreensão porque muitas vezes é dado por aceito a universalidade do conceito de *vanguarda*, como se este fosse tão somente pesquisa formal levada ao extremo, como se o processo artístico estivesse desligado do contexto histórico. Para além de uma relação com os meios de produção é necessário considerar as possibilidades expressivas de um determinado momento histórico. Isso porque ao desenvolver considerações sobre vanguardas artísticas, não se deve apenas concentrar a atenção em compreender até que ponto as auto-referências da linguagem plástica implicam um formalismo endógeno e autofágico. Talvez isto nem seja verdade. Talvez seja inevitável. Por mais que esta seja uma discussão que precisa ser desenvolvida mediante considerações de natureza semiótica sobre a sintaxe da linguagem visual, esse empreendimento não condiz com as preocupações a serem expressas aqui.

Este capítulo visa tão somente apresentar considerações sobre a contraditória situação implícita a determinados tipos de manifestação artística ocidental do século xx: as *Vanguardas*. Estas contradições manifestam-se: a) na incessante crítica articulada à burguesia que a sustenta e ao sistema social do qual, inevitavelmente, faz parte; b) na subsequente inovação promovida na História da Arte Ocidental, apesar da marginalização inicial destas tendências, consideradas anti-artísticas pelos críticos; e finalmente, c) na ambigüidade de sua relação com o público apreciador em sua intenção de provocar simultaneamente tanto a crítica e o *estranhamento*, quanto a socialização de sentimentos utópicos e idealistas.

Pode-se afirmar que tudo começou com o *Salão dos Recusados*. Realizado em Paris no ano de 1863, este evento marca o início da reação, por parte de artistas excluídos dos Salões Oficiais, ao monopólio acadêmico do que podia ser exposto para apreciação pública. Alguns anos mais tarde, em abril de 1874, a *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs* promove uma exposição na qual o crítico Louis Leroy desdenha o título da tela 'Impressão, sol nascente' de Claude Monet (1840-1926) e nomeia todo o conjunto das obras expostas de *impressionistas*. Desta desfeita nasce o exemplo histórico que justificou subseqüentes provocações por parte de gerações de artistas.

Com esta nomenclatura outorgada, surge a primeira vanguarda moderna de artistas que pintavam ao ar livre na companhia uns dos outros a fim de discutir seus trabalhos e compartilharem ideais de utopia estética para além do circuito acadêmico (READ & STANGOS, 1994; JANSON & JANSON, 1996; DEMPSEY, 2003). No decorrer do século, outras tantas nomenclaturas surgirão, acompanhadas sempre por jovens artistas emergentes excluídos das possibilidades “autênticas” de manifestação pictórica. O adjetivo autêntico implica a caracterização de instâncias consagradas e reconhecidas de valor artístico institucionalizado. Às vezes serão taxados pejorativamente. Como os *Fauvistas*, que foram batizados de (besta)-feras pelo crítico Louis Vauxelles, ou os *Cubistas*, também desprezados pelo mesmo crítico (DEMPSEY, 2003). Outras vezes, e em sua maioria, as vanguardas possuem nomes auto-designados: *Nabis, Dada, Futurismo, Construtivismo, Suprematismo, CoBrA, Fluxus...* Cada uma foi particular em seu modo de transformar a atitude e a experiência social de seus membros em obras não-usuais impactantes. A experimentação *Fauve* com os efeitos da cor pura salienta a crença de Henri Matisse (1869-1954) na função primordialmente decorativa da Arte (WHITFIELD, 1991). O subjetivismo anti-naturalista do *Expressionismo* transforma em públicas as angústias pessoais de Edvard Munch (1863-1944), Ernst Kirschner (1880-1938), Oskar Kokoschka (1886-1980) e tantos outros (LYNTON, 1991a). A adoção por parte do *Cubismo* de um novo enfoque para a representação de volumes tridimensionais no interior da estrutura bidimensional da tela, em detrimento da perspectiva, questiona a Arte enquanto representação ilusionista pictórica (GOLDING, 1991). O *Futurismo*, com sua intenção de representar a experiência psíquica total, exige que uma nova arte corresponda às necessidades intelectuais do momento presente (LYNTON, 1991b).

Além destas inovações houve variadas outras. Apesar de serem tantas, um elemento ideológico comum permite afirmar que o modernismo artístico compõe-se por rupturas estéticas com a tradição exclusivamente realista de representação iconográfica. A metáfora da obra que reflete o real como um espelho foi considerada vazia de processos sociais fundamentais e os artistas supunham ser possível, através de uma exacerbação da pesquisa da forma e de uma ampliação dos conteúdos apresentados, a promoção da autonomia da obra de arte, bem como da liberdade para o artista. Esta autonomia libertária impediria que a manifestação fosse mero documento histórico ou expressão emocional de um artista. Por mais que algumas manifestações continuassem a representar realidades imediatas, isto já não ocorria de modo mimético. Mesmo ao refletir ou imitar o mundo externo, este passou a ser recriado de modo distinto e independente. A Arte passa a ser auto-referencial.

Deformando ou banindo o real, as novas formas artísticas propunham representar diferentes conteúdos e, por vezes, tornavam-se formalismos. Segundo MERQUIOR (1974), estes formalismos seriam um resíduo romântico, uma ironia progressiva contra o utilitarismo burguês. Articulou-se, em diferentes obras, a liberdade da forma pura e a irresponsabilidade da fantasia como símbolos de um imaginário autônomo e, por extensão, de um ser humano liberto das amarras sociais. Ao invés de evidenciar e enaltecer a burguesia ou qualquer outra forma de poder sócio-econômico, o mundo sensível das obras deveria advir de uma contínua disposição de romper com um cotidiano tornado insuportável pelo decoro social.

A arte moderna deveria promover um anti-utilitarismo estético não mais condizente com as apologias ideológicas que historicamente realizou da Igreja e do Estado. A liberdade para a promoção de novas práticas artísticas parecia indissociável do questionamento crítico-ideológico das premissas de uma cultura ocidental cujo progresso tecnológico não implicava necessariamente uma melhoria nas relações sociais, nem considerava as íntimas aspirações do espírito humano. A sintaxe da linguagem pictórica deveria deixar de ser um *modo* de apreensão da realidade para vir a ser a própria realidade intensificada. Por capricho do destino, estas convulsões pictóricas, acometidas ao longo do século preenchido pelo intervalo entre os anos de 1860 e 1960, atualmente estruturam a historiografia oficial da moderna arte ocidental. Como compreender este fenômeno?

Como compreender esta reivindicação e subsequente conquista da legitimidade do discurso artístico se à época havia uma tremenda dificuldade em convencer o público quanto às razões para que estas vanguardas e suas obras representativas não fossem dispensadas como triviais e ofensivas redundâncias? Afinal, é possível afirmar que as obras de vanguarda tinham por intenção a transcendência e não a conciliação contemplativa com um público mais amplo.

Frente a tais inovações conceituais na elaboração de realidades visuais, quem em sua sã consciência iria prever que a crítica pictórica das Vanguardas iria transformar-se em mercadoria a ser consumida por aqueles mesmos burgueses? Quem iria supor que a sociedade de consumo constituída pela elite iria financiar um mercado de artigos de luxo para suprir com a sua ávida busca por status? Quem iria desconfiar que o consumo das obras de vanguarda, mediante sua compra em leilões que movimentavam quantias estratosféricas, iria confirmar e reproduzir aquelas mesmas e mesquinhas estruturas de valor social? (BOURDIEU, 1974; BOURDIEU, 1984; FRANCK, 2004). Além dos próprios artistas, que grupo social estava em condições de compreender as referências contidas nas obras de vanguarda? Especialmente se considerarmos que os significados contidos nestas eram derivados de situações sociais específicas condizentes com metodologias experimentais de exteriorização da expressividade e heteroglossias discursivas sobre a liberdade. Talvez à época isto não fosse tão evidente.

Já o momento atual possibilita que se compreenda esta escolha como uma alienação deste tipo de criatividade demasiada com relação a uma cultura comum. Ou talvez não seja nada disso e, portanto, resta compreender como a tentativa de superação das incongruências idiossincráticas ao social transforma-se em um palco para outras contradições. O surgimento de inúmeras *vanguardas artísticas* reflete a pretensão de movimentos de caráter coletivo e coincide tanto com o surgimento da burguesia enquanto ator social quanto com a sociedade de massas, ávida consumidora do capitalismo e nada revolucionária. A sua crítica foi direcionada à busca desenfreada por status, ao materialismo opressor, ao hedonismo escamoteado. A tradição é continuamente apropriada de modo que renovar não significa romper com todo o patrimônio acumulado.

A contraditória, e por isso contestatória, situação implícita à própria vanguarda artística manifesta-se na incessante crítica articulada à burguesia que a sustenta e ao sistema social do qual, inevitavelmente, faz parte. Esta contradição se expressa na origem social do público que consome as obras de vanguarda: a burguesia ávida por status. Além desta contradição existe ainda uma segunda: a subsequente inovação promovida pela História da Arte Ocidental, apesar da marginalização inicial destas tendências, consideradas anti-artísticas pelos críticos. Esta segunda contradição pode ser compreendida levando-se em consideração que toda e qualquer manifestação artística, bem como sua apreciação, resultam de processos históricos. Como qualquer outra manifestação do imaginário, as idéias que constituem as obras de vanguarda devem ser compreendidas a partir do contexto em que surgem já fazem parte de uma *gestalt* histórica, de uma relação entre tipos de ideação e o habitat social dos artistas. Uma análise da posição dos artistas na estrutura da classe dirigente (BOURDIEU, 1974) permite uma compreensão sobre as condições sociais de possibilidade de um autor e de uma obra.

Perceber as relações objetivas entre aqueles que concorrem pela legitimidade artística em num dado momento permite identificar quais as suas filiações, com que outros grupos sociais se identificam, se projetam, se promovem. Ora, algo que talvez mereça a atenção é refletir sobre a situação na qual se o artista de vanguarda precisa do apoio financeiro da burguesia para manter a si mesmo e a sua produção era porque não tem autonomia, apesar da liberdade de que dispõe. De uma forma ou de outra, artistas dependem de algum tipo de aceitação social, de tolerância e licitude que garantam a sua atuação. Algumas *vanguardas*, contraditoriamente, legitimam-se por serem consumida pela burguesia. Legitimam-se mediante a transformação das obras que produzem em simples valor de troca, em mercadoria. Mas não só por isso. Legitimam-se também devido a seu conhecimento histórico sobre a tradição acadêmica, por revelarem ao presente detalhes insuspeitados do passado. Promovem uma continuidade sem continuísmo. Transformam as premissas de uma historiografia da Arte em experiência concreta, liberta e contestadora. Como para os fins aqui propostos a historiografia da moderna arte ocidental foi narrada compreensivamente como um processo contínuo de reação à tradição artística acadêmica, pode parecer inconseqüente afirmar que apesar de transgredi-la, as vanguardas permitiram sua continuidade: uma continuidade *sem* continuísmo.

As vanguardas sempre incomodam. Mas a sociedade acaba por assimilá-las. As tendências mais modernas fazem esquecer as audácias das gerações precedentes. No seu tempo, o impressionismo havia provocado o furor do público e da crítica. O neo-impressionismo deixou-o bastante apagado, antes de aparecer ele próprio com cores mais desmaiadas diante dos horrores fauves que foram, por sua vez, varridas pelas monstruosidades cubistas. (FRANCK, 2004, p. 14).

Verdade seja dita: o tempo torna tudo outro. O olhar acostuma-se com o desconhecido. Às vezes, até toma gosto por aquilo que desprezava. As *vanguardas artísticas* aproveitaram-se do fato lógico que circunscribe a primazia de que se algo não é proibido, é por ser permitido. E, se as premissas acadêmicas ditavam técnicas sobre *como* proceder e temáticas sobre *o quê* pintar, como não infringir estas regras? Como toda tradição que se sustenta ao longo dos séculos, as Academias de Belas-Artes excluía de seu campo de atuação daqueles que dela destoavam e, como toda exclusão, esta tem caráter punitivo e expiatório. Impõe sentimentos de vergonha àqueles que se atrevem a ir além dos limites da tradição, àqueles que contestam tudo o que é considerado tabu e se recusam a simplesmente reproduzir os valores pictóricos já aceitos. Além disso, promovem também orgulho e, até mesmo, enaltecimento entre aqueles que de fato querem, contestam e, que neste contestar, demonstram o seu conhecimento histórico sobre a tradição acadêmica. Entretanto, nas manifestações de vanguarda, o *quê* do antigo ainda se mantém?

Nestes termos, vale à pena explicitar que se o Neoconcretismo pode ser compreendido como uma reação à Arte Concreta, que por sua vez posiciona-se contrária ao Modernismo de 1922, que rejeita o europeísmo implícito à arte acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, esta seqüência de oposições apresenta um paradoxo. Isso porque a continuidade e a acumulação de elementos narrativos são essenciais para a apreciação das permanentes idiosincrasias que conferem uma identidade, uma tradição a qualquer historiografia. Assim, se uma narrativa historiográfica é o resultado de escolhas e representações possibilitadas pelas instâncias de consagração e se são escolhidos justamente estes marcos para comporem uma linearidade discursiva, é porque possuem algum elemento comum e não apenas contrastes inconciliáveis. O que poderia ser? O que seria o denominador que unifica estas manifestações em uma tradição?

Estamos diante mais uma vez de uma *continuidade descontínua* que pode estar vinculada ao que ANDRADE (s.d.) cunhou como sendo as motivações e conseqüências diretas do Modernismo de 1922: (a) o direito permanente à pesquisa estética; (b) a atualização da inteligência artística brasileira; e, (c) a estabilização de uma consciência criadora crítica nacional. Em alguma medida tanto a Arte Concreta, quanto a Neoconcreta realizaram a seu tempo e de seu modo estes três desdobramentos do Modernismo. Resta tão somente explicitar que, para além da crítica que desmerece a continuidade, é possível estabelecer aproximações que codificam não apenas a Arte Concreta brasileira como precursora de inovações decorrentes da pesquisa plástica, mas também o próprio Modernismo de 1922 (AMARAL, 1975; IGLESIAS, 1975; NUNES, 1975; ZAGURY, 1975).

As vanguardas têm uma preocupação sincera com as premissas que circunscrevem o fazer artístico. Assim como com a tradição acadêmica. Em ambos os casos, o fazer artístico está intimamente vinculado à progressiva educação do olhar, dos sentimentos, da percepção crítica, bem como, à destreza e habilidade na manipulação dos materiais e procedimentos pictóricos. Ademais, “toda a verdadeira obra de arte é revolucionária, na medida em que subverte as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresentando uma acusação à realidade existente e deixando aparecer a imagem da libertação.” (MARCUSE, 1999, p. 13). Eventualmente, a rapidez com que tudo fica obsoleto surpreende a capacidade transformadora da inovação, já que

uma vanguarda não é constituída por determinantes convencionais de status como riqueza, nascimento ou função administrativa, mas unicamente por mérito pessoal ou talento estético (avaliado *per se*). Em relação à cultura circundante, situa-se na posição ambígua de dependência e alienação simultâneas (GRANT, 1996, p. 794).

Chama a atenção esta condição ambígua perante a cultura e o momento histórico. Nestes termos é possível identificar um forte vínculo com o pensamento social moderno nas manifestações de vanguarda artística. A tendência ao pluralismo, à diferença e à abertura a estilos e experiências reprimidas permite compreender a moderna arte ocidental enquanto espaço de promoção da criatividade em favor da alteridade dentro do espaço do possível. O ideal que justifica um número significativo destas vanguardas apresenta o caráter de uma utopia estética que atribui à Arte um papel decididamente social e revolucionário.

A Arte deve não somente tornar as relações da vida mais estéticas, mas sublevar as relações do entendimento recíproco, emancipar a consciência e enaltecer os sentidos. No caso específico do Manifesto Neoconcreto, este faz parte de uma gestalt histórica, de uma relação entre idealização artística e habitat social que resulta em uma preocupação sincera sobre as premissas que circunscrevem o fazer artístico mediante a valorização da experiência subjetiva do artista no momento da criação. A dimensão estética torna-se o meio onde os sentidos e o intelecto se encontram. Os artistas neoconcretos não queriam ser, tão somente, a imagem de uma atitude artística que preconiza o moderno. Mais do que isso, queriam promover manifestações artísticas que fossem oferecidas à percepção sinestésica. Entretanto, as manifestações neoconcretas esbarraram em um incômodo detalhe: muitas vezes suas obras, mesmo sem querer, se dirigiam a um público culto, familiarizado com a história da arte e capaz de entender o problema contido em sua estrutura e merecedor de reflexão.

Mesmo se fossem uma remissão à realidade, apesar de não pretender descrever o mundo, as obras exibiam uma tautologia que só despertaria interesse naqueles que já soubessem seu valor e significado. Para os tantos outros pareciam difíceis e herméticas, incompreensíveis e provocativas. Aos poucos esta postura significou uma necessidade de renunciar ao objetivo de amalgamar as realizações da Arte à vida cotidiana do povo. Apesar das vanguardas modernistas estarem vinculadas de uma forma ou outra à contribuição do elemento popular na construção da identidade brasileira, principalmente a partir dos anos 1930 em função da crescente institucionalização e incorporação de certas figurações da realidade. Particularmente o Estado Novo inaugura a ideologia de um nacional-desenvolvimentismo no qual aspectos populares e populistas foram apropriados de forma ideológica e patrimonial como símbolos de coesão nacional. Apesar de por vezes estarem no centro das atenções, no Brasil a “cultura popular manteve em geral uma distância social que não pôde ser superada, constituindo representações que freqüentemente excluem os agentes dessa cultura como interlocutores efetivos” (SOUZA, 2006, p. 87). Em função desta realidade cindida, desta exclusão involuntária, porém real do elemento popular, a Arte foi muitas vezes considerada como uma espécie de modelo idealista e impraticável, tanto para os indivíduos como para toda a sociedade. Já antecipando algumas conclusões a este respeito é possível sustentar que

o concretismo brasileiro entrou em crise quando compreendeu que a crença no desenvolvimento do país não correspondia à sua realidade política e econômica. Ao perceber-se alinhado com as tendências populistas, houve uma necessidade de reformulação dos parâmetros artísticos. De certo modo, a arte concreta havia se tornado um símbolo de progresso e desenvolvimento proclamado pela era JK, cujo ápice foi a construção de Brasília nos moldes construtivistas. Esta crise que decorreu na década de 1960 não se deu apenas no âmbito estético, de modo que também esteve relacionada à crise do nacional-desenvolvimentismo. Quando a ideologia desenvolvimentista começou a ser questionada, a vanguarda concretista progressivamente perdeu seu prestígio. Os artistas antes envolvidos nesse movimento migraram para as novas tendências artísticas que já dominavam o cenário (PÁSCOA, s.d., p. 9).

Este comentário permite uma reflexão sobre o fato de uma manifestação artística ser muito mais do que um simples objeto de contemplação, decoração e consumo de um grupo social restrito. A manifestação artística é pensamento colocado em ação e pode conduzir a uma reflexão política e social. Nestes termos, a manifestação artística não efetua uma transformação da realidade a ponto de mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo. Ela pode inspirar, promover, consolidar ideais, valores e utopias.

Com isto em mente é preciso considerar até que ponto os artistas neoconcretos conviviam em um contexto de experiências partilhadas, marcado pelo desejo de ruptura e pela incumbência de ser vanguarda artística transformadora das relações sociais. Uma forma de avaliar esta questão é levar em consideração a posição social do grupo neoconcreto carioca em comparação aos concretistas. Isso porque eventualmente “o processo social brasileiro (de que os concretistas não tomavam conhecimento) tornou insustentável a defesa de posições meramente estéticas, a partir de 1961-62” (GULLAR, 1969, p. 5). Afinal, já que as distintas obras de arte refletem pontos de vista, valores e afirmações, seria pertinente, do ponto de vista de uma teoria da ação fundamentada em premissas marxistas, apontar quem são os protagonistas e quem são os antagonistas? Quais os interesses de classe em fomentar determinadas ideologias em detrimento de outras?

Ao que tudo indica o grupo neoconcreto era composto por “artistas de classe média alta, às vezes, desligado de pressões do mercado e, de certo modo isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava” (BRITO, 2006: p.74).

Esta despreocupação com um retorno financeiro imediato permitia que os artistas cariocas tivessem liberdade especulativa descompromissada com o aceito, o agradável e o instituído. Seria altruísmo desejar que as demais pessoas que fruissem suas obras também compartilhassem destes sentimentos. Desejo este que eventualmente fez parte das intenções estéticas do grupo, mas que não exigia mudanças mais significativas na estrutura da sociedade para que, de fato, se tornassem viáveis e operantes. Afinal, para que um público mais amplo tenha acesso à fruição estética no Brasil não depende apenas da boa vontade, da curiosidade das pessoas em conhecer Arte. No Brasil, é necessário que haja um investimento em políticas públicas que promovam inclusão cultural seja relativo às Belas-Artes, seja relativo ao consumo de bens e serviços.

Os artistas concretos paulistas aparentemente tinham certa consciência desta condição ao terem a intenção de promover uma relação entre a Arte e a indústria, mediante um direcionamento da prática em âmbitos mais cotidianos voltados para o consumo. Eles pertenciam à classe média e exerciam diferentes profissões paralelamente à sua produção artística, entre elas foram: publicitários, ilustradores, cartazistas, fotógrafos, vitrinistas (AMARAL, 2006). Assim, a vinculação com o meio industrial estimulou o desenvolvimento de uma arte moderna. A partir da forma geométrica, da composição rítmica e da organização racional do espaço esta moderna forma expressiva deveria ser apreendida de forma homogênea pelo intelecto e destituída de subjetividade. A arte construída de acordo com esse ideal, ao invés de evitar qualquer contaminação mundana, buscou apropriar-se dos materiais da indústria circundante. Entretanto, ao querer permanecer livre de qualquer influência pessoal do artista, ao acreditar que seria autônoma e pautada por leis universais reveladas a uma racionalidade objetiva, esta forma artística foi considerada idealista e muitas vezes alienada.

Este tipo de crítica é frequentemente direcionada a manifestações artísticas que não formulam discursos sobre a realidade exterior imediata, por mais que seja fiel aos fatos íntimos da psique do artista. No caso do concretismo paulista este idealismo é uma influência direta da ideologia desenvolvimentista que caracteriza a década de 1950. Quanto à alienação política, de fato, a realidade brasileira finalmente vivia um período de promissora democracia que durou pouco tempo.

Nos anos comprimidos entre as duas manifestações de nacionalismo autoritário, o período entre o Estado Novo e o Golpe Militar de 1964, o concretismo brasileiro apresenta-se como uma orientação estética que reflete as mudanças sociais que ocorriam no momento. Uma Arte otimista e idealista, no momento apropriado. Tanto que, quando foi necessário participar de modo engajado, de forma crítica ao momento social vivido, artistas, cada um a seu modo, tomaram a decisão quanto ao melhor modo de assim proceder: quer pelo apelo, pelo estranhamento, pela provocação; quer pelo desdém, pela parcimônia, pela contenção. De uma forma ou de outra, talvez esta necessidade da Arte tomar uma posição perante o real, este precisar opinar sobre o social, seja, em si mesmo, uma disfunção, uma sobrecarga, um desmantelo. Afinal, será mesmo que a manifestação artística *tem* de ser um comentário social, *tem* de assumir uma postura de denúncia diante das mazelas humanas?

Até que ponto a manifestação artística pode realizar-se enquanto um panorama para questões sublimes e intangíveis do espírito humano sem ser acusada de alienada? Interessante é que esta questão, em si mesma, é um desafio para a suposta liberdade expressiva tão ansiada por artistas modernos. Se considerarmos que a manifestação artística é uma estrutura formal que revela conhecimentos e verdades, por que motivo ela precisa ater-se ao real imediato em sua concretude cotidiana? Será que a arte figurativa é a única maneira de apresentar a realidade do corriqueiro? Será que pelo fato de apresentar o imediato a arte figurativa é mais vulgar? Até que ponto a arte abstrata é uma forma mais sofisticada de manifestação estética? Ou será que de fato “como representação pura do espírito humano a arte expressar-se-á numa forma esteticamente purificada, vale dizer, abstrata.” (MONDRIAN, 1999a, p. 324)? Será que uma manifestação artística pode ser tão engajada a ponto de ser imaculada de interesses estéticos? Ou ao contrário. Será que ao responder tão somente às preocupações estéticas da composição, uma manifestação artística não está defendendo premissas ideológicas de forma interessada e comprometida? E, afinal das contas, porque esta dicotomia é tão persistente? Não haveria uma forma de harmonizar estas duas tendências?

3.2 Pura *arte engajada* & Engajada *arte pura*

Na arte, a busca por um conteúdo que seja coletivamente compreensível é falsa; o conteúdo será sempre individual.

Piet Mondrian

A forma nunca é uma coisa abstrata, mas sempre signo de alguma outra coisa.

Joan Miró

Como articular estas duas epígrafes? Talvez com uma série de contra-sensos, de contradições que desembocam em uma tautologia. Afirmar de forma genérica que uma forma nunca é uma coisa abstrata não é possível já que o conteúdo artístico é sempre individual. Para alguns uma obra abstrata é simplesmente coisa alguma, não faz sentido, não contém significação. Agora, esta também pode ser a intenção do próprio artista: que sua obra seja compreendida como a expressão de absolutamente nada. Entretanto, pode ser que alguém perceba aquele nada como expoente de algo: do efêmero, do inimaginável ou da falta de criatividade. Deste modo algo que deveria ser abstrato, em seu próprio direito torna-se signo de outros significados para pessoas distintas, indivíduos particulares.

Em cada uma destas condições leva-se em consideração a percepção do expectador e a intenção do artista, sendo que cada vez mais, tem sido intenção do artista promover uma atitude no expectador. Provocar o desejo, a vontade, a curiosidade é uma intenção que condiz com as meta-narrativas que permeiam o campo estético em manifestações que valorizam a interação. Frente a estas questões são propostas aqui duas modalidades de relação da manifestação artística perante um cenário social: uma Arte que ao buscar as formas puras de sua expressão engaja-se num projeto voltado à renovação da linguagem dos estilos, como foi o caso do Cubismo; e, uma Arte que ao buscar promover novas realidades sociais, novas expansões de seu domínio sobre a realidade imediata, se engaja em novos projetos utópicos para a humanidade, desenvolve uma inovação na forma de apresentar-se ao mundo, como foi o caso do Construtivismo.

Vale à pena explicitar que uma suposta *evolução artística* ou *história diacrônica das idéias* não existem como coisas, como fatos empíricos autônomos. O que de fato existe são as situações singulares e concretas que dão origem à necessidade de representar um aspecto da vida em detrimento de outros. Se “obras de arte expressam elementos essenciais da *Weltanschauung* do autor, e esta se relaciona à inserção histórica da obra de arte” (MANNHEIM, 2004b, p. 16), nada mais pertinente do que supor artistas refletirem não apenas sobre a situação social, mas também sobre a sua própria condição. Ademais, se cada momento histórico, cada dimensão humana depende de conjecturas específicas para somente assim promover reflexões valores, é preciso considerar que às vezes uma mesma situação gera pontos de vista distintos. Outras vezes, diferentes situações geram afirmações semelhantes, perspectivas análogas, opiniões parecidas.

De uma forma ou de outra, parece ser uma unanimidade entre artistas modernos que as novas condições sociais, as novas estruturas econômicas e as novas formas de poder características dos tempos atuais precisam ser acompanhadas de inovações na dimensão artística, uma reorientação ideológica refletida em uma mudança estilística. Assim, no decorrer desta busca por novas formas de apresentar diferentes conteúdos uma destaca-se a tendência artística que ficou conhecida como *Construtivismo*.

As formas e os símbolos geométricos tinham um caráter universalista, específico da arte após a Segunda Guerra Mundial. Optar pela arte concreta nos anos 50 significava alinhar-se a uma estratégia cultural universalista e evolucionista; significava compartilhar da crença que estas novas formas plásticas iriam promover uma reconciliação do dualismo matéria-espírito; implicava em uma rejeição sistemática de leis fixas e verdades únicas. Pode-se sustentar que há uma aparência geral entre as obras de arte de uma época, já que por serem de uma mesma época estão sujeitas a uma determinada *configuração sócio-histórica*. As manifestações artísticas posteriores confirmam esta aparência denunciando com seus elementos heterogêneos a unidade latente ou manifesta nas produções de diferentes artistas, bem como nas questões propostas pelo momento. As manifestações artísticas também tendem a assemelhar-se às suas técnicas por ter sido, por tanto tempo, uma realização do fazer.

No caso do Construtivismo, esta queria ser uma manifestação apreendida de forma homogênea pelo intelecto já que se constituía a partir da forma geométrica e da composição de ritmos seriados em um espaço racional. A abstração geométrica seria assim expressão da modernidade à medida que fosse destituída de subjetividade. Em oposição, o figurativismo aparecia como principal manifestação do velho. As representações do mundo imediato da vida foram rejeitadas como significações despidas de uma realidade em si, por não se configurarem como formas concretas. Este posicionamento reverbera no campo artístico brasileiro de modo que as obras que vinham sendo consagradas até então como expressão de nossa autêntica modernidade, desde as realizações dos artistas partícipes de Semana de 1922, até o figurativismo nacionalista de Cândido Portinari, foram julgadas como símbolos de algo que precisava ser superado. Como aconteceu na Europa, o surgimento da tendência artística de formalismo geométrico no Brasil ocorre com uma postura de oposição frente ao figurativismo naturalista. Atualmente, entretanto, é preciso considerar que esse tipo de antagonismo é um estorvo para o desenvolvimento de uma discussão que de fato valha à pena. Afinal, a Arte não é uma entidade constituída por uma dicotomia intransigente entre suas manifestações figurativas e abstratas. Tampouco é possível sustentar que estas linguagens não possuem nada, nenhum interesse ou característica, em comum.

Em tantas palavras, se a Arte Concreta concede valor historiográfico à tradição figurativa em função desta ter por intenção a realização de imagens capazes de forjar a identidade brasileira moderna (ZILIO, 1982), é porque busca para si uma definição de contraste. O embate seria relativo à aspiração da poética construtiva em se colocar no mundo como ato de criação de artefatos, reivindicando para esse gesto inventivo (e para os objetos) uma autonomia radical. E não apenas isto. Os gestos e objetos construtivistas teriam um apelo universal, ou no mínimo internacional. Diante destas premissas atuaram tanto artistas concretos paulistas, quanto os cariocas. Por um lado, os artistas do Grupo Frente ainda estavam associados ao ideal construtivista que pregava uma Arte que deveria se estabelecer evitando qualquer contaminação do mundo material, inclusive deveria permanecer livre de qualquer influência pessoal do artista. Esta Arte seria assim, completamente autônoma e universal. Em virtude dessa convicção, entretanto, aos poucos foram confrontados com a impossibilidade de compreender uma forma estética apenas pela razão.

Aos poucos perceberam que até mesmo a racionalidade, por mais objetiva que queira ser, possui meandros e melindres. Eventualmente perceberam que

o concretismo foi uma resposta inadequada ao problema que se punha. Mas esta resposta não era gratuita nem casual: ela está fundada numa visão dos problemas estéticos, originária preponderantemente do campo das artes-plásticas, e cujas fontes estão no ideário da arte-pela-arte do fim do século XIX. Essa visão formalista da arte levou os concretistas a subestimarem alguns aspectos fundamentais da obra dos autores que tomaram como seus precursores, acentuando-lhe o formalismo e simplificando-lhe a problemática cultural e formal (GULLAR, 1969, p. 35).

A problemática cultural que ronda a produção plástica brasileira encontra-se na necessidade simultânea de ter conhecimento do que acontece no circuito internacional e superar essa dependência ou insegurança para que seja promovida uma arte genuinamente brasileira. Esta problemática foi uma marca das vanguardas artísticas brasileiras durante todo o século 20. O modernismo brasileiro marcado pela Semana de 1922, apesar de estar timidamente aparente em algumas manifestações artísticas esparsas, é a primeira vanguarda artística brasileira que sustenta um projeto de cultura nacional.

De alguma forma ela tentou promover a interconexão entre a afirmação e a denúncia do que existe. De alguma forma buscou sustentar uma ideologia, imanente à estrutura da Arte, que é a legítima pesquisa formal. Afinal, “toda arte é *l’art pour l’art* na medida em que a forma estética revela dimensões da realidade interditas e reprimidas: aspectos da emancipação.” (MARCUSE, 1999: 29). Toda esfera artística tem, em si, um potencial político já que sua forma protesta contra as relações sociais na medida em que as transcende cada vez que propõe ser uma apresentação nova de conteúdos estéticos. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência. Até mesmo a mais engajada vanguarda artística pode ser considerada uma manifestação estética transcendente na medida em que se propõe a tomar para si a discussão de temas ainda inéditos, ainda pendentes.

As vanguardas trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o 'espelho de nosso futuro'. Sua ciência, sua técnica, suas máquinas, e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de

nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos 'condenados à civilização'. Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. Mas por causas complexas. Temos necessidade do novo e o novo 'está feito'. O velho é a dominação, sobre nós, do passado e também do presente, porque o nosso presente é dominado por aqueles mesmos que nos trazem o novo. Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão (GULLAR, 1969, p. 8).

Esta longa citação apresenta a complexa situação com que se defronta o artista brasileiro que busca inserir a sua produção não apenas no mercado de compra e venda de obras de arte, mas principalmente no circuito cultural que julga a pertinência de uma determinada manifestação para a história das idéias em Arte.

Se de fato, a *obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa* [l. 64], o mesmo não pode ser afirmado das relações sociais que fomenta e que passam a existir em sua função ou a partir das quais vem a ser. Afinal, se a vanguarda preocupa-se em inovar o existente é preciso considerar que o novo é uma categoria que justamente estabelece sua especificidade perante o já existente. Entretanto, já que o existente é circunscrito a um determinado contexto será que é possível afirmar que o novo transcende esta condição? Será que uma novidade tem apelo em realidades para além do contexto imediato em que surge? Será que o *novo* tem, de fato, tamanha autonomia perante todas as circunstâncias de modo a tornar-se opressiva àqueles que a ele aspiram? Será que o novo pode dar continuidade a velhas formas de dominação?

Estas perguntas tornam-se pertinentes uma vez que existe uma suposição quanto ao fato da autonomia da Arte constituir-se a si própria, como se fosse algo decorrente da separação efetuada entre trabalho mental e material, como se resultasse das relações de poder prevalentes e anteriores. No entanto, é preciso considerar que, para além da autonomia da Arte, a sociedade continua presente em suas dimensões, seja como tema, seja como material seja como receptáculo. Isto se reflete particularmente na

historicidade do material conceptual, lingüístico e sensível que a tradição transmite aos artistas e com o qual o contra o qual têm de trabalhar; em segundo lugar, como o campo de possibilidades concretamente

disponíveis de luta e libertação; em terceiro lugar, como a posição específica da arte na divisão social do trabalho, especialmente na separação do trabalho intelectual e manual, mediante a qual a atividade artística e, em grande medida, também a recepção da arte se tornam privilégio de uma ‘elite’ afastada do processo material de produção. (MARCUSE, 1999: 27-8).

A preocupação com este distanciamento entre a manifestação artística e as dinâmicas sociais foi um dos eixos que norteou o compromisso de artistas em transformar não apenas o mundo, mas as próprias condições de sua própria existência enquanto atividade estética. Ao desejar tornar a existência mais tolerável, buscou salvar-se de suas próprias instituições de modo a conclamar uma identidade com a própria vida, com seus aspectos mais corriqueiros e banais.

3.3 Arte & Vida

Criar arte é um luxo, assim como insistir em expressar a própria opinião artística.

Max Beckman

O momento presente, a ação imediata do fazer artístico, é percebido por artistas preocupados em desenvolver uma estética modernista como uma irrupção de alternativas críticas para o futuro. O que motiva uma preocupação com a Arte como parte da formação da cultura e da consciência. Para artistas modernos, a consciência do devir histórico era indissociável de um “presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como atualidade da época mais recente, [que] tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma renovação contínua” (HABERMAS, 2002: 11). O conceito de *moderno* implicaria uma orientação direcionada ao futuro, um sentimento de futuridade a separar o imediato do ainda inexistente. O discurso modernizante tem sido constituído por meta-narrativas que dominam todos os aspectos da Sociedade.

A estes discursos estão vinculados ideais otimistas como os englobados pelo conceito do progresso enquanto esforço intencional concentrado para a melhoria da condição humana. Um progresso que deixaria o passado para trás definitivamente. Entretanto, estes ideais de paz, prosperidade e difusão de uma racionalidade laica coexistem com ceticismos realistas que duvidam das virtudes implícitas às mudanças.

A transformação acelerada da realidade cotidiana impôs ao homem moderno a consciência de sua própria historicidade. As mudanças sociais implícitas às difusões e inovações tecnológicas, ao aumento demográfico e aos processos migratórios promoveram novas formas urbanas de vida, de formação escolar e de secularização de normas e valores. A importância atribuída à experiência cotidiana e às mentalidades coletivas, bem como, a ênfase na variabilidade histórica de sistemas de idéias e práticas sociais, tem fundamentado um questionamento quanto à contemporaneidade simultânea destas realidades modernas. Conseqüentemente questionou-se o próprio significado do que é ser moderno.

A preocupação com a direção sócio-política da sociedade, a postura crítica diante do surgimento e consolidação de novas formas de organização social promovia, para além do questionamento sobre os significados atribuídos ao processo criativo, o desenvolvimento de uma articulação entre teoria social, economia política e consumo estético. O impacto do ideário social sobre os experimentalismos vanguardistas tem ainda como principais fatores: a) o dinamismo e a alienação nas novas grandes cidades européias (Paris, Londres, Berlin, Viena, São Petersburgo, São Paulo, Rio de Janeiro); b) as inovações tecnológicas da segunda revolução industrial; c) o anarquismo teórico e o socialismo utópico; d) a militância e a revolução da classe operária; e) a agitação feminista; f) a ascensão da cultura de massa e da sociedade de consumo. Entretanto até que ponto é legítima esta contaminação? Até que ponto é petulância e até que ponto alivia a consciência compartilhar do seguinte desabafo

Se fosse mais jovem, faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada. Antes os artistas eram marginalizados. Agora, nós os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver – propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade (CLARK, 1980, p. 31).

A rejeição aos princípios estéticos de uma arte exercida como atividade acadêmica descompromissada é calcada em uma postura de aproximação progressiva aos fatos concretos da vida. Consciente desta necessidade de adotar uma postura frente ao real, o Manifesto Neoconcreto justifica a sua própria existência em função da necessidade de uma nova realidade estética que promova a integração da sintaxe visual.

Enquanto reação simultânea ao figurativismo e à abstração mecanicista, afirma que o *vocabulário geométrico pode assumir a expressão de realidades humanas complexas* [l. 88-9], já que existe uma *necessidade de exprimir mediante a linguagem estrutural da nova plástica a complexa realidade do homem moderno* [l. 50-1].

Se as premissas do grupo concreto estavam sintonizadas com os princípios construtivos que valorizam a ideologia de uma sociedade industrial, racional e laica, que mantém suas instituições sem a interferência da subjetividade (SCHARF, 1991b; JANSON & JANSON, 1996; CHIPP, 1999; DEMPSEY, 2003), os neoconcretos pouco a pouco passaram a promover manifestações que trouxessem à tona uma apreciação política da configuração sócio-histórica na qual estavam inseridas. O próprio momento histórico é responsável por esta diferença. Entretanto, de uma forma ou de outra é possível afirmar que tanto artistas concretos quanto neoconcretos promovem manifestações artísticas que levam em consideração elementos da realidade imediata, sejam industriais, sejam políticos. Ao explicitar o estatuto do que é uma manifestação artística, ao evidenciar que *um símile para a obra de arte é o organismo vivo (S. Langer & W. Wleidlé) embora o organismo vivo não seja o suficiente para expressar a realidade específica do organismo estético* [l. 67-8], o Manifesto Neoconcreto visa tecer uma aproximação entre Arte e Vida. Entretanto, é preciso explicitar que ao renunciar formas estéticas puras, balizadas pela tradição estética, em favor de expressões com materiais corriqueiros do cotidiano cultural, não necessariamente se promove esta aproximação.

Pelo contrário, corre-se o risco do artista promover tamanho estranhamento que motive a crença generalizada no caráter fútil ou supérfluo da própria Arte. A promoção do estranhamento, da discórdia, da crítica é uma postura que foi adotada por artistas modernos que supunham ser esta a melhor forma de agenciar a consciência das pessoas quanto à situação de alienação e dependência instaurada pelo sistema social no qual viviam. Não que outros sistemas sociais, outras organizações políticas anteriores não fossem também danosas à liberdade pessoal, à igualdade entre indivíduos. A diferença talvez resida na possibilidade discursiva de denunciar tais abusos. E, na virada do século XX, a manifestação artística foi justamente uma forma de revelar esta faceta do social.

A atribuição ao homem de um caráter simbólico que confere sentido às coisas por meio da criação e uso de símbolos foi um dos principais argumentos que sustentou a transformação de movimentos artísticos em modelos de relacionamento cotidiano, em estilo de vida. Afinal, se considerarmos que, de fato, o símbolo é a condição de possibilidade de referência ao objeto (CASSIRER, 2004), então cada esfera do simbólico possui um caráter totalizante com pretensão ao absoluto. E nada mais absoluto do que a própria Vida.

Esta relação de cumplicidade com a Vida foi uma das motivações dos artistas Dada para o desenvolvimento de sua expressão estética. A rejeição às instituições artísticas, sociais e políticas promoveu um processo criativo estruturado por elementos como o escândalo, o tumulto, a ironia, a sátira e o trocadilho. Entre outras formas de compor suas manifestações, destacam-se os *ready-mades*, que realizavam o deslocamento de objetos de seu contexto familiar para situações de profundo estranhamento, e as *assemblages*, que promoviam a incorporação de distintos materiais para efetivar uma composição plástica. Absolutamente tudo podia transformar-se em Arte, desde ruídos a palavras, contanto que mediados pela preocupação em

antes de usá-las, descobrir o que as palavras significam, do ponto de vista não da gramática, mas da representação. Objetos e cores passam pelo mesmo filtro. Não é a nova técnica que nos interessa, mas o espírito. Por que vocês querem que nos preocupemos com uma renovação pictórica, moral, poética, literária, política ou social? Temos perfeita consciência de que essas renovações de meios são meramente os sucessivos mantos das várias épocas da história, questões desinteressantes de moda e fachada. (TZARA, 1999, p. 391).

O dilema que a própria Arte se coloca; a busca para libertar a si mesma do instituído promove um questionamento quanto às dimensões humanas que ela estimula, agencia e potencializa. Até que ponto é melhor para a Arte ser sentida ou compreendida? Até que ponto a manifestação artística comunica à razão, aos sentidos, ao inconsciente? Até que ponto a prevalência da obra de arte sobre a teoria é uma premissa filosófica que sustenta o fazer artístico? Já que *a terminologia criativa não deve ser aplicada como método criativo* [l. 77-8], como desenvolver considerações sobre projetos artísticos expressos em manifestos? Ou será que as incongruências entre mente, sensibilidade são somente o reflexo das preocupações teóricas de uma área do conhecimento incompatível com as preocupações da Arte, como parece ser o caso?

4

**Processo Criativo
Da Racionalidade Pura à Subjetividade Experimental.**

Nossa subjetividade realiza a obra, mas não a cria.
Piet Mondrian

Em uma manifestação artística como o artista se coloca a ponto de ser possível identificar a autoria nas cores e formas apresentadas? Como é que um mesmo artista realiza obras diferentes, mas ao mesmo tempo, tão semelhantes entre si? E quando uma obra é absolutamente distinta de tudo o que foi produzido anteriormente, o que levou o artista a romper consigo mesmo e estabelecer outra identidade visual, outra modalidade expressiva? Estas questões, talvez metafísicas demais, são considerações que podem surgir na mente de um observador atento perante uma manifestação artística. Isto porque, muitas vezes a curiosidade quer saber não *o quê* o artista quis dizer em uma determinada manifestação, mas *como* ocorreu sua expressão, *como* foi o momento criativo. Se antes mesmo de iniciada a obra, um artista já tem a visualização completa do que ela seria, ou ao contrário, se a obra se revela aos poucos no decorrer das escolhas plásticas feitas. A curiosidade tem o direito de indagar a existência de quase tudo, do mais esdrúxulo ao mais arbitrário, do mais óbvio ao mais obtuso. Agora, o que torna estas indagações pertinentes são as realizações plásticas de artistas modernos e contemporâneos. Isso porque, uma das principais inovações conceituais da arte moderna foi incluir de modo explícito a subjetividade da prática artística de um *eu-experimental* como elemento determinante e característico de uma obra, bem como do momento de sua interação com um público ora expectador, ora partícipe.

Este questionamento sobre o significado do processo criativo e sua conseqüente classificação como extensão de uma racionalidade objetivada ou de uma forma intuitiva de sensibilidade, dependendo da perspectiva, podem ser considerados elementos estipuladores de diferenças entre escolas, estilos e movimentos da arte do século XX.

Nos capítulos anteriores foi desenvolvido o argumento em torno das questões relativas à busca formal pela inovação de conteúdos pictóricos em contextos de vanguarda artística em contrapartida ao engajamento político libertário de um artista preocupado com questões sociais imediatas. Para finalizar o encadeamento discursivo desta dissertação, este capítulo visa compreender a dimensão subjetiva da prática artística do ponto de vista sociológico sem desenvolver uma discussão pormenorizada sobre aspectos psicológicos ou psicanalíticos. Agora, não que esta discussão seja irrelevante. Muito pelo contrário. Sua importância é tamanha que seria necessária uma dedicação que extrapola os limites teóricos a serem empreendidos aqui. Portanto, esta discussão permanecerá em maior medida ausente. O que de fato interessa é compreender como é possível tornar uma experiência solitária inteligível a outrem. Que tipo de teoria da apreciação estética é necessária para dar conta deste tipo de fenômeno artístico? Ou será que a questão é justamente outra: será que a teoria, história e crítica de Arte deveria ser deixadas de lado em favor de uma compreensão sócio-histórica? Ou ainda será que a manifestação artística não deveria ser compreendida, mas sim, vivenciada?

4.1 **Mente & Sensibilidade**

Não existe lógica. Apenas necessidades relativas descobertas a posteriori, válidas não em algum sentido exato, mas somente como explicações.

Tristan Tzara

Para artistas neoconcretos o *racionalismo rouba da arte sua autonomia* [l. 53] e *independência da criação artística em face tanto do conhecimento objetivo da ciência, quanto do conhecimento prático da política e da moral* [l. 115-8] inviabilizam a elaboração de uma teoria?

Os signatários do Manifesto Neoconcreto posicionam-se contra a exacerbação racionalista dos concretistas paulistas ao defenderem a introdução da expressão na obra de arte e rejeitarem o primado da razão sobre a sensibilidade. Em comunhão com o direcionamento moderno das artes visuais que iguala forma e conteúdo, atribui valor simbólico a objetos cotidianos e incorpora a crítica ao próprio objeto estético, artistas neoconcretos tomam a relação estética estabelecida entre *artista-obra-público* como critério fundamental para a significação. Em consonância com estas premissas modernas reside o posicionamento sobre as *possibilidades críticas* de uma obra [l. 42; l. 44; l. 54-55; l. 59-61], sobre como é possível desenvolver emancipações da consciência e da sensibilidade.

Dentre outros julgamentos efetuados de forma avaliativa e crítica, o manifesto *nega a validade das atitudes cientificistas e positivas em Arte* [l. 51-2]. Entretanto, é possível destacar que ao julgarem outras realizações em termos de certo e errado se esqueceram que não existem enganos, posturas errôneas ou desqualificadas na Arte. O que existem são momentos expressivos simultâneos e diversos que promovem diferentes modos de tratar inúmeros conteúdos. Muito embora o objetivo que cada modalidade de expressão artística, concretista ou não, persegue não seja igualmente engajado ou igualmente puro, todos são respeitáveis e sucessivamente admirados, desprezados e de novo admirados.

Considerando que a Arte não evolui por si mesma, que uma suposta evolução não é linear, que na verdade são as idéias das pessoas que se modificam e, com elas, o seu modo de expressão, os seus problemas pungentes, as suas vontades atuadas. Então, nada mais coerente do que o fato de diferentes motivos inevitavelmente exigirem diferentes métodos de expressão. Como promover politicamente um Estado Nacional se não por figurações de seus ícones simbólicos? Como provocar o desconforto da crítica se não pela apresentação de provocações estéticas seja na forma, seja no conteúdo? Fato é que o fazer artístico exige uma adaptação da Idéia que a ser expressa e os meios de expressar tal Idéia. A própria vida cotidiana do artista apresenta tumultos, surpresas e inevitáveis acasos, conteúdos que merecem a sua reflexão sinestésica e subjetiva de modo a permitir a sua resignificação de forma estética.

A primazia da não-objetividade da Arte, proposta por artistas neoconcretos, incumbe à expressão do sentimento puro, uma incumbência que não visa quaisquer valores práticos, utilitários ou funcionalistas. Por extensão lógica, defender a não-objetividade significa ser favorável à subjetividade. Ao proporem a inclusão e a incorporação de *novas dimensões verbais da arte não-figurativa construtiva* [l. 52-3], estavam propondo também um distanciamento das limitações teóricas do racionalismo e do mecanicismo. Como para tantos outros artistas que compartilham desta posição,

a fuga para a interioridade e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana. A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão da experiência, da emergência de outro universo (MARCUSE, 1999, p. 44).

Cabe então ao artista não apenas escapar dos prejuízos da vida corrente, mas também promover novas experiências que permitam a insurgência contra o montante de incômodos sociais. Para tanto, o *artista não deve ilustrar noções a priori* [l. 78-9], *não deve se limitar a um método que lhe prescreva o resultado do trabalho* [l. 79-80], nem tampouco *deve furtar-se à criação espontânea, intuitiva* [l. 80]. Ao transcender a realidade, o artista promoveria um estado de espírito em que a objetividade reificada torna-se parâmetro inválido de julgamento para acontecimentos, valores e significados. A lógica utilitária, funcionalista ou mecanicista implicaria apenas em obviedades ululantes, parciais e inviáveis. Ao conseguir transportar não apenas a si, mas também o outro para além da realidade imediata, a experiência de uma subjetividade alforriada de si mesma e comprometida com a emancipação da sensibilidade, da imaginação e, até mesmo, da razão parece ser insuperável a oposição entre o sujeito que experimenta sensações e o objeto ou situação que as promove.

A qualidade dos sentimentos expressos de maneira plástica garante a viabilidade da emoção, que por sua vez certifica uma existência concreta, uma realidade imediata, um fato estético. Muitas vezes basta uma manifestação artística ser inteligível para assegurar ao contemplador a *veracidade* das intenções de seu autor e a recompensa pelo esforço intelectual que envolve calar e muitas vezes simplesmente prestar atenção. Esforço intelectual que estabelece a cumplicidade entre artista e apreciador, ou entre propositores e participantes.

Esta consciência que o fazer artístico é um esforço por parte do artista em promover e apresentar uma possibilidade de decodificação do real adveio com a modernização responsável por mudanças nos códigos de conduta, bem como na cultura material. O ritmo acelerado das mudanças tornou muitos elementos descartáveis, desprezíveis ou desnecessários. Talvez o maior desafio para artistas seja o de promover o reencantamento (*bezauberung*) pelo social, apesar de todas as suas desagradáveis mazelas. Este “reencantamento passa acima de tudo pelo imaginário, o lugar-comum do próximo, da proximidade e do longínquo” (DURAND, 1999, p. 56). Agora, em meio a tantas particularidades e idiosincrasias seria possível um lugar-comum que não subestime, nem desmereça as qualidades inalienáveis de cada um? O que seria realmente um *lugar-comum*? Uma forma de defini-lo seria enquanto momento afetivo de confluência de sentimentos e valores. Enquanto confluência social que promove uma coletividade.

Se o artista deve buscar ou não este tipo de responsabilidade perante os valores éticos de uma coletividade é uma questão que poderia ser discutida. Afinal, até que ponto o seu processo criativo deve ser fundamentado em *uma vontade transcendência do racional e do sensorial* [l. 51-2]? Até que ponto o artista deve transcender *essas aproximações exteriores pelo universo de significações existenciais que ela* [a sua obra] *a um mesmo tempo funde e revela* [l.43-4]? A resposta a estas questões, entre outras colocadas aqui, é em si um discurso *performativo* (AUSTIN, 1997) responsável pela variedade de manifestações e eventos que podem ser caracterizados como artísticos.

4.2 Pesquisa & Processo Criativo

A idéia é ponto de partida, nada mais. O importante é criar. Nada mais importa; a criação é tudo.

Pablo Picasso

Qual o significado da intenção consciente para no *fazer artístico*? É possível antecipar o que será o resultado imediato da ação simbólica? Ou será que existe uma veracidade extensiva na afirmação de que “um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos ele segue a mobilidade do pensamento”? (PICASSO, 1999b, p. 272).

Esta dissertação parte do princípio que a concepção de uma determinada manifestação artística não necessariamente ocorre em termos gerais e abstratos, mas em termos reais, imediatos e concretos. Pode ser uma intenção discursiva pré-determinada, uma vontade de comunicar um assunto específico, de opinar sobre questões necessárias e importantes. Pode ser também o efeito de uma relação sinestésica com um determinado material, com uma técnica específica, com uma linguagem particular. Com isso, merece a devida atenção considerar qual a relação entre a expressão e o meio? Quais as limitações impostas pela tradição, por determinadas regras e preceitos plásticos?

As teorias e as intenções conscientes expressas de maneira verbalizada têm significados muito diversos nas várias artes. Na literatura é metalinguagem. Nas artes plásticas é tradução. Pode ser que diga pouco ou quase nada dos resultados concretos da atividade de um artista, da forma e conteúdo de sua obra. Pode ser que a exegese que se preocupa em compreender a intenção do autor seja menos do que o necessário para apreciar as dimensões sensitivas de uma manifestação artística. Além de tudo isso,

o 'meio' de expressão específico de uma obra de arte (termo que é uma infeliz petição de princípio) não é meramente um obstáculo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. O artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão. (Wellek e Warren *apud* PRAZ, 1982, p. 39-40).

Com maiores ou menores limitações impostas pelo material com que concilia sua expressão, cada artista desenvolve suas representações plásticas enquanto exterioriza a si mesmo como manifestação visual. Um *si mesmo* que nem sempre é alinhado a um determinado momento histórico e que, por vezes, até se lhe opõe. Nestes termos, o processo criativo da manifestação artística apresenta-se como uma atividade que promove a transformação do *si mesmo* do artista em outra realidade contígua e semelhante. Opera como uma *ação simpática* (MAUSS, 2003) responsável pela realização de uma semelhança entre o mundo dos sujeitos e a realidade dos objetos, entre a realidade coletiva das instituições sociais e o mundo particular do indivíduo.

A percepção sinestésica de uma pessoa pode ser revelada em procedimentos técnicos e permite estabelecer uma contigüidade entre sentimentos e a sua forma de manifestação. Esta contigüidade exacerba a transmutação de paisagens interiores e exteriores ao artista em outra realidade que continua sendo a identidade ou a deriva de *si mesmo*. Nestes termos, ser artista é estar apto e legitimar-se socialmente em uma atividade técnica-expressiva que promove a revelação de realidades de forma distinta, singular à própria idiosincrasia de modo a expressar existências, ideologias e amabilidades. Na sua interpretação da sociedade e na narrativa promovida sobre a experiência humana estabelece um julgamento de valor historicamente específico. Ao assim proceder, torna visível e sensível o invisível e o não-sensível. A expressão moderna das manifestações estéticas levou artistas a compreenderem cada vez mais a existência da premissa da relatividade de tudo: de todos os absolutos, de todas as regras. A tendência então foi rejeitar a idéia de leis fixas, de uma verdade única, mesmo que esta seja a perspectiva, a proporção áurea ou o círculo cromático.

Se cada material expressivo impõe ao artista limites nas possibilidades comunicativas de sua ação, também se deve levar em consideração que cada momento histórico é curioso com relação ao uso destes mesmos materiais que parecem esgotar sua possibilidade normativa uma vez que o domínio técnico habilita a sua manipulação completa. Nestes termos é possível compreender a posição dos artistas neoconcretos ao afirmarem que uma *obra de arte transcende relações mecânicas, como supõem os teóricos da Gestalt, porque cria uma significação tácita inédita* [l. 65-6].

Cada vez que um material é manipulado por alguém prestes a desenvolver uma comunicação, de acordo com a sincronia implícita ao próprio ato, aquele fazer artístico é inédito, bem como o é o momento de sua fruição. A expressão artística em todas as suas instâncias, desde o momento criativo até a sua fruição, é uma narrativa sobre o real, por mais irreal que este seja: comentário sobre o social, apreciação sobre o estético ou explanação sobre o cósmico. A obra de arte por ser fundamentada na subjetividade plena do indivíduo envolvido em sua decodificação permite e incentiva ambigüidades e significações que *só a experiência direta da obra entrega* [l.33-4], em tantas palavras *a obra só se dá plenamente pela abordagem direta, fenomenológica* [l. 63-4].

O fazer artístico deve ser compreendido como inscrição de significados e a prática como a promoção de sentido. A interioridade perceptiva do artista, muitas vezes envolto em um processo criativo demiúrgico, transforma a apresentação pictórica de um mundo cada vez mais diverso e abrangente.

É de chapa de ferro. De chapa porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento da terceira dimensão. De ferro porque é necessário. É natural de Minas, está ao alcance da mão. Todo mundo sabe trabalhar ferro. A superfície é domada – é partida e vai sendo dobrada. É quando, e por fatalidade, o espaço se integra, criando o não previsto. É pura surpresa. É como um gesto inesperado. Um gesto espontâneo. Espontâneo como se fosse o primeiro – aquele que fundamenta a comunhão com o futuro. A escultura que faço é uma pesquisa da origem da própria escultura, por isso é simples, descobre a força do que é original (CASTRO, 1997, p. 135).

Compreender a esfera da produção simbólica a partir de uma análise do sujeito constituindo-se através do próprio trabalho é confrontar-se com a ambígua relação entre a biografia real/ideal, as peripécias anedóticas da existência real e a racionalização, por parte do artista, do próprio processo criativo. Isso porque *para a obra de arte as noções de sintaxe visual são indecomponíveis* [l. 85-7]. Além disso, em diferentes manifestações os mesmos elementos de sintaxe visual podem ter significados distintos. Cada manifestação é única em sua capacidade de sensibilizar a todos e qualquer um.

A invenção me emociona, e sobre tudo a de caráter anônimo. Acho que esse impulso criador é inerente ao homem. É como se o homem tivesse necessidade de criar, de dar um novo significado às formas. Para isso, não é necessário ser criador no sentido profissional da palavra arte (PAPE, 1997, p. 21).

Mesmo o artista surpreende-se com os resultados de seus empreendimentos. Como poderia supor, adivinhar, prever os vários vértices de seus empreendimentos? Como prescrever as conseqüências de uma dinâmica que pode e deve se transformar cada vez que atua? Só o artista sabe de si. Assim, não faz sentido prescrever que todo artista neoconcreto compartilha da *necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica* [l.53-4]. O momento de cada um só ao si pertence. As diferentes formas de manifestação artística existem justamente para confirmar esta verdade.

4.3 Fruição & Deleite Estético

O número de imagens de um objeto é igual ao número de olhos que o contemplam; o número de imagens essenciais é igual ao número de espíritos que o compreendem.

Gleizes & Metzinger

Contemplar o resultado de um processo artístico é inserir-se no mundo perceptivo de uma pessoa que se legitima socialmente em uma atividade mediante a qual revela a própria realidade do mundo de uma forma distinta, singular à própria idiossincrasia. No que tange à representação carismática da produção de obras simbólicas, existe atualmente uma tendência de considerar “a representação da criação enquanto expressão da pessoa do artista em sua singularidade um campo ideológico” (BOURDIEU, 2001, p. 184). Entretanto, é justo expor que desconsiderar por completo a recorrente caracterização do artista em termos de “sua precocidade, sua virtuosidade, seu caráter enigmático e poderes quase mágicos” (JOLY, 2004, p. 46) também é um campo ideológico e talvez, ainda mais perverso. Em uma sociedade desencantada, que se abstém de conferir qualidades sacras ao mundo, é quase ofensa propor que exista algo além do social imediato, além do racionalismo laico, algo cósmico ou mágico ou subjetivo, a contribuir para a dimensão simbólica da realidade.

Ao se fazer valer em um determinado estilo artístico, mediado pelo uso de técnicas e estratégias plásticas, o artista, muitas vezes, corrobora com a estrutura social da ordem ao mesmo tempo em que afirma simbolicamente o seu lugar de status através de um ritual que o mitifica. Toda fruição estética representa o encontro de duas sensibilidades: a sensibilidade do autor e a do intérprete-expectador. O que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria personalidade. Em conformidade com as convenções do estilo artístico de um determinado momento histórico, com uma etiqueta plástica de representação, o artista pode estar interessado não apenas em promover o próprio carisma, mas em consolidar um determinado *modus operandi*.

Em tantas palavras, um estilo artístico pode ser considerado como o resultado de um *habitus*, ou seja, “um sistema de disposições socialmente constituídas que constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2001, p. 191). A orientação da conduta em função de outros atores sociais promove uma relação arrogante do artista consigo mesmo e com a realidade que o circunda.

Como promover um conteúdo estético com uma vontade criadora que quer ser capaz de pré-determinar os modos como um expectador deve comportar-se? Como supor de antemão as reações que o público deve ter? Como querer uma participação de um expectador que nunca teve de se comportar assim diante de uma manifestação artística? A confluência de subjetividades que assim permeiam o fazer artístico resulta em uma reciprocidade de igualdades e diferenças estipuladas através da obra de arte que se transforma em “objeto de conhecimento porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo” (JOLY, 2004, p. 60). Ao aspirar ao julgamento coletivo, o artista está implicitamente disposto a engajar-se no mundo subjetivo das opiniões, das instâncias de consagração, apesar da individualidade de sua expressão e expansão técnica.

Uma compreensão da Arte enquanto um ritual técnico de consagração de um mito que é o próprio artista, representante individual de uma mentalidade social. Nestes termos, pode ser considerada como prática ritual desempenhada pelo mitificado, sendo obra e artista uma só e a mesma coisa. Por este motivo o *artista não deve apenas solicitar de si e do expectador uma relação de estímulo e reflexo* [l. 81-2]. Afinal, a obra pode ser considerada como extensão material da idiossincrasia do artista, como realização ritual simbólica organizada como processo de expressão de si. O artista é motivado a atuar simbolicamente exercendo a própria expressão em uma atividade que gera o sujeito-artista. Em tantas palavras, o fazer artístico é a produção de uma relação consigo cujo resultado é um si mesmo auto-interpretado.

Todos querem compreender a pintura. (...) Se ao menos compreendessem que o artista trabalha por necessidade, que ele próprio é um ínfimo elemento do mundo, a quem não se deveria atribuir mais importância que a tantas coisas da natureza que nos encantam, mas que não explicamos. (PICASSO, 1999b, p.276).

Muitas vezes o próprio artista sabe de si somente quando percebe as conseqüências de sua própria expressão. Daí a importância de manter-se atualizado, sobre tudo, consigo mesmo. Perceber o que resulta da própria expressão e como isto se relaciona com a realidade circundante, com as demandas do momento. Por isso, a pertinência deste exemplo: Se em 1966 a postura foi de descrença e renúncia, em 1968 uma postura foi tomada; uma expectativa foi lançada, um alvitre foi apresentado:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós não existimos; estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (CLARK, 1980, p. 31)

Este tipo de afirmação sobre o próprio fazer artístico, que na verdade implicou em uma mudança na terminologia empregada, foi uma inovação promovida no cenário contemporâneo das artes que se expressam pelo visual-tátil. No momento da publicação do Manifesto Neoconcreto ainda não existia uma nomenclatura unívoca¹ que expressasse do que se tratava, apesar das práticas existirem de maneira expressiva desde os futuristas (GOLDBERG, 2006). Em todo caso, este manifesto promove as circunstâncias verbais para um empreendimento que viria a ser sensorial e expressivo, único e proponente de novas dimensões da linguagem. BARJA (1999) identifica o neoconcretismo com três conceitos de reinvenção na produção imagética: a) a originalidade na linguagem; b) a desmaterialização do objeto artístico; e, c) a interatividade. Talvez se tivesse permitido a ação contínua do fazer destes artistas neoconcretos, novas dimensões teriam aparecido, mesmo porque a relação que a arte tem com a vida deriva do fato dela resultar de um processo orgânico de expansão da expressividade de posturas e propostas, propositores e suas contrapropostas.

Da adversidade vivemos.

Hélio Oiticica

¹ Atualmente, esta nomenclatura já existe e, assim, é possível estruturar a discussão em torno da *Arte Conceitual* e da *Performance*.

Conclusão

Só realizo um trabalho quando o considero pronto.
Lygia Pape

Esta dissertação não se pretende uma versão unitária e completa do fenômeno abordado por acreditar na possibilidade de variações e divergências entre pesquisadores. Ao longo da argumentação delineada aqui, o Manifesto Neoconcreto foi compreendido como expoente da emergência de um pensamento que estabeleceu critérios de julgamento estético e do fazer artístico que se mantiveram atuais até os dias de hoje.

Com o intuito de preservar a especificidade do projeto artístico aqui compreendido, ao longo desta dissertação buscou-se uma terminologia que não traisse a complexidade dos conceitos apresentados. Utilizou-se a expressão *manifestação artística* para exprimir as realidades estéticas que resultam do envolvimento da criatividade com a ação. Esta escolha foi feita, apesar do próprio manifesto fazer menção às realizações como sendo *obras*, porque algumas realizações neoconcretas não são materializações cujo destino seja tão somente a contemplação por parte do expectador. Por mais que o manifesto já prenunciasse este tipo de produção, ele não podia antever o que o futuro prometia.

Sem antecipar o que ainda estava por vir, o Manifesto Neoconcreto fundamentou sua existência em uma estrutura discursiva tornada praxe por artistas de vanguarda. Tornar público as opiniões e ansiedades; denunciar enganos e propor alternativas por meio de textos tem sido característica marcante desta arte voltada tanto para questões plásticas, quanto sociais. Entretanto, é digno de nota que este manifesto apresenta uma estrutura discursiva extremamente acadêmica. As discussões que promove são pautadas em uma argumentação paramentada em filósofos, em teóricos da arte, em aproximações psicológicas, em artistas estrangeiros. Aqui transparece um julgamento de valor que classifica alguns como *verdadeiros artistas* [l. 18] e função de *serem capazes de superar todos os limites da teoria* [l. 20].

Causa certa surpresa o fato de não existir referência a artistas nacionais nem à tradição da produção plástica brasileira. Por extensão, o manifesto também não faz menção a elementos da cultura popular. Realmente, à época, não fazia parte do imaginário destes artistas o envolvimento com o cotidiano imediato. Entretanto, chama a atenção e provoca certa curiosidade o porquê da abstenção de referência à Brasília (que afinal era a edificação de uma realidade social fundamentada nas premissas concretas, na utopia de uma nova dimensão para o ser humano). Também gera certa inquietação o fato das discussões em torno da arte não-figurativa não levarem em consideração a geometria das pinturas corporais dos nativos brasileiros.

De qualquer forma, é possível que esta discrepância entre alguns conteúdos semântico-sentimentais seja tão somente consequência das novas possibilidades expressivas, das novas modalidades da experiência, do novo destino possível. Eis que de repente, pode ser que tenha sobressaído a ansiedade para que a *profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana* [l. 25-6] fosse possível. Afinal, era motivo de inquietação as constantes ponderações sobre o binômio progresso social e evolução artística. Artistas se questionavam sobre o fenômeno artístico, não apenas em termos plásticos, mas principalmente em sua contribuição para a estrutura social e a experiência coletiva.

Após esta longa convivência com o Manifesto Neoconcreto, após ler e reler, grifar, sublinhar, ruminar seus conteúdos, pouco a pouco deparei-me com o questionamento que talvez o verdadeiro manifesto neoconcreto seja outro, pautado em outro tom, em uma linguagem mais corriqueira e acessível repleto de denúncia, renúncia e proposição.

O que se passa ao meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais problema da elite. Então que se volte para a arte popular – esperando encher o fosso que o separa da maioria. Consequência: eles rompem os laços que os atavam ao desenvolvimento da arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local.

Eu vejo um outro grupo que sente lucidamente a grande crise da expressão moderna. Os que fazem parte disso procuram negar a arte, mas não acham nada mais para expressá-la do que exatamente obras de arte.

Eu pertenço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui. Isto porquê:

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva;

Recusamos todo mito exterior ao homem;

Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição;

Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive.

Recusamos toda transferência no objeto – mesmo em um objeto que só estava presente para salientar a obscuridade de toda expressão.

Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador.

Recusamos a idéia freudiana do homem condicionado pelo passado inconsciente e damos ênfase à noção de liberdade.

Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estética na duração (CLARK, 1980, p. 30).

Este texto, redigido em 1966, traz consigo a reverberação de 1959. Atualiza vontades e vicissitudes. Apresenta as certezas tão necessárias em momentos de crise e consternação. Diferentemente do Manifesto Neoconcreto, não busca o convencimento pela fluência em questões teóricas mais amplas. É simples e direto, como muitas vezes é preciso ser. De qualquer modo, o que precisava ser escrito foi impresso. Com relação ao neoconcretismo é provável que a ampliação de estudos sobre esta manifestação artística propicie mais argumentos para debater e problematizar a sua pertinência, a sua congruência e as possíveis lacunas nas articulações feitas até então. Com esta certeza finalizo minha contribuição.

Bibliografia**ADES, Dawn.**

1999 Dada e Surrealismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar, (pp. 81-99).

ANDRADE, Mário.

s.d. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. SP: Martins.

AMARAL, Aracy.

1975 As Artes Plásticas (1917-1930). In: A. Ávila (org.), *O Modernismo*. SP: Perspectiva. (pp. 121-126).

2003 Arte para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970. SP: Itaú Cultural.

ARGAN, G. C.

1992 *Arte moderna*. SP: Companhia das Letras.

AUSTIN, John.

1997/1955 *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

BAHKTIN, Mikhail

2003 *Estética da Criação Verbal*. SP: Martins Fontes.

BARDI, Pietro.

1975 *História da Arte Brasileira*. SP: Melhoramentos.

BARJA, Wagner.

1999 *O Sistema e as Estruturas de Reinvenção no Neoconcrteo*. Brasília: UnB.

BASTIDE, Roger.

1967 Problemas da Sociologia da Arte. In: O. Velho (org.), *Sociologia da Arte II*. RJ: Zahar. (pp. 42-53).

BECKER, Howard.

1982 *Art Worlds*. Berkley: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre.

2001/1974 *A Economia das Trocas Simbólicas*. SP: Perspectiva.

2002/1989 *O Poder Simbólico*. RJ: Bertrand Brasil.

BRETON, André.

1999b/1934 Que é Surrealismo?. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 414-422).

BRILL, Alice.

1984 *Mario Zanini e seu Tempo*. SP: Perspectiva.

BRITO, Ronaldo.

1999 *Neoconcretismo: Vértice e Rupturas do Projeto Construtivo Brasileiro*. SP: Cosac & Naify.

2006/1975 As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: Glória Ferreira (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. RJ: FUNARTE. (pp. 73-81).

BUENO, Maria Lúcia.

2005 O Mercado de Galerias e o Comércio de Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Sociedade & Estado*, vol. 20, nº 2, maio/agosto. (pp. 377-402).

CASSIRER, Ernst.

2004 *A Filosofia das Formas Simbólicas*. SP: Martins Fontes.

CASTRO, Amílcar de.

1997/1975 Depoimento. In: Alberto Tassinari (org.), *Amílcar de Castro*. SP: Cosac & Naify.

CHIARELLI, Tadeu.

2002 *Arte Internacional Brasileira*. SP: Lemos.

CLARK, Lygia.

1980/1968 Nós somos os propositores. In: *Lygia Clark*. RJ: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea. (pp. 31).

1980/1966 Nós Recusamos.... In: *Lygia Clark*. RJ: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea. (pp. 30).

1980/1969 Somos Domésticos?. In: *Lygia Clark*. RJ: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea. (pp. 31).

2006 Carta a Mondrian. In: Glória Ferreira & Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de Artistas*. RJ: Jorge Zahar Editor.

CORDEIRO, Waldemar.

1987/1952 Manifesto Ruptura. In: *Art Brésilien du 20e siècle*. Catálogo da Exposição, Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, Association Française D'Action Artistique.

2006/1949 Ainda o Abstracionismo. In: Glória Ferreira (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. RJ: FUNARTE. (pp. 43-44).

DABUL, Lígia.

2001 *Um Percurso da Pintura: a produção de identidades de artista*. Niterói: EDUFF.

DE MICHELI, Mario.

2004 *As Vanguardas Artísticas*. SP: Martins Fontes.

DEALTRY, Giovanna.

2004 Crônicas de uma cidade em mutação. *Nossa História*, ano 1, nº 12, outubro. (pp. 82-85).

DEMPSEY, Amy.

2003 *Estilos, Escolas e Movimentos. Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. SP: Cosac & Naify.

DURAND, Gilbert.

1999/1994 *O Imaginário*. SP: Difel.

ELIAS, Norbert.

1990 *O Processo Civilizador*. RJ: Zahar, v. I, v. II.

1994 *Mozart. Sociologia de um Gênio*. RJ: Zahar.

- 2005 *A Peregrinação de Watteau a Ilha do Amor*. RJ: Zahar.
- FACCHINETTI, Cristina & PONTES, Carlos.**
2003 De Barulhos e Silêncios: Contribuições para a História da Psicanálise no Brasil. *Psyché*, ano VII, nº 11, São Paulo. (p. 59-83).
- FABRIS, Annateresa.**
2002 Figuras do Moderno (Possível). In: Jorge Schwartz (org.), *Da Antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950*. SP: FAAP/Cosac & Naify. (pp. 41-51).
- FERNANDES, Florestan.**
1974 *Mudanças Sociais no Brasil*. SP: Difel.
- FISCHER, Ernst.**
1987/1959 *A Necessidade da Arte*. RJ: Guanabara.
- FOUCAULT, Michel.**
1996/1970 *A Ordem do Discurso*. SP: Loyola.
- FRANCK, Dan.**
2004 *Boêmios*. SP: Planeta.
- FREUD, Sigmund**
1978 *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Abril Cultural.
- GOLDING, John.**
1991/1967 Cubismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar, (pp. 38-57).
- GRANT, Robert.**
1996 Vanguarda. IN: W. Outhwaite, T. Bottomore, et ali (eds.). *Dicionário do Pensamento Social do Século xx*. RJ: Jorge Zahar. (pp.473-474).
- GRIS, Juan.**
1999b/1925 Resposta a um questionário sobre o cubismo. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 279-281).
- GULLAR, Ferreira.**
1969 *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. RJ: Civilização Brasileira.
1998 *Etapas da Arte Contemporânea*. Do Cubismo à Arte Neoconcreta. RJ: Revan.
2006/1977 A razão de uma zanga. In: Gloria Ferreira (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. RJ: FUNARTE. (pp. 93-95).
- HABERMAS, Jürgen**
2002 *O Discurso Filosófico da Modernidade*. SP: Martins Fontes.
- HEGEL, G. W. F.**
1997/1831 *O Sistema das Artes*. SP: Martins Fontes.
- HUELSENBECK, Richard.**
1999/1920 En avant Dada, história do Dadaísmo. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 381-387).
- IGLESIAS, Francisco.**

- 1975 Modernismo: Uma Reverificação da Inteligência Nacional. In: A. Ávila (org.), *O Modernismo*. SP: Perspectiva. (pp.13-26).
- JACOBY, Russell.**
1990 *Os Últimos Intelectuais*. SP: EdUSP.
- JANSON, H.W. & JANSON, Anthony.**
1996/1971 *Iniciação à História da Arte*. SP: Martins Fontes.
- JOLY, Martine.**
2004/1994 *Introdução à Análise da Imagem*. SP: Papirus.
- LANGER, Susanne.**
1980/1953 *Sentimento e Forma*. SP: Perspectiva.
- LOWENTHAL, David.**
1998 *El Passado es um País Estraño*. Madrid: Ediciones Akal.
- LYNTON, Norbert.**
1991a Expressionismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar, (pp. 24-37).
1991b Futurismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar, (pp. 71-77).
- MACHADO, Lourival Gomes.**
1991/1969 *O Barroco Mineiro*. SP: Perspectiva.
- MADEIRA, M. A. B.**
2002 Mario Pedrosa: do abstracionismo à arte conceitual. In: *Mediações*, v. 1. (p. 2-5).
- MALEVICH, Kasimir.**
1999b/s.d. Suprematismo. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 345-351)
- MANNHEIM, Karl.**
2004a/1974 O Problema da 'Intelligentsia'. Um Estudo de seu papel no Passado e no Presente. In: *Sociologia da Cultura*. SP: Perspectiva. (pp. 74-139).
2004b/1974 Em Busca de uma Sociologia do Espírito: Uma Introdução. In: *Sociologia da Cultura*. SP: Perspectiva. (pp. 1-67).
- MARCUSE, Herbert.**
1999/1977 *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70.
- MARX, Karl & ENGELS, Friederich.**
1980 *Sobre Literatura e Arte*. SP: Global.
- MAUSS, Marcel.**
2003/1904 Esboço de uma Teoria Geral da Magia. In: *Antropologia e Sociologia*. SP: Cosac & Naify. (pp. 47-181).
- MERQUIOR, José Guilherme.**
1974 *Formalismo & Tradição Moderna*. SP: EdUSP.
- MICELI, Sérgio.**
1979 *Intelectuais e a Classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. SP: Difel.

NAVES, Rodrigo.

2004 Três vezes Debret.. Nossa História, ano 1, nº 6, abril. (pp. 22-26).

NEVES, Lúcia Maria.

1999 Intelectuais Brasileiros nos Oitocentos: A constituição de uma família sob a proteção do poder Imperial (1821-1838). In: Maria Emília Prado (org.), *O Estado como Vocação. Idéias e Práticas Políticas no Brasil oitocentista*. SP: Acess. (pp. 9-32).

NIEMEYER, Oscar.

1968 *Quase Memórias: Viagens*. RJ: Civilização Brasileira.

1992 *Meu Sósia e Eu*. RJ: Revan.

1998 *As Curvas do Tempo*. RJ: Revan.

NUNES, Benedito.

1975 Estética e Correntes do Modernismo. In: A. Ávila (org.), *O Modernismo*. SP: Perspectiva. (pp.39-53).

O'DOHERTY, Brian.

2002/1999 *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. SP: Martins Fontes.

OITICICA, Hélio.

1979 Situação da Vanguarda no Brasil. *Arte em Revista*, Ano I, número 2, maio-agosto. SP: Editora Kairós.

OSINSKI, Dulce.

2002 *Arte, História e Ensino. Uma Trajetória*. SP: Cortez.

ORTEGA, Francisco.

2001 Michel Foucault: Os Sentidos da Subjetividade. In: B. Bezerra Jr. (org.), *Corpo, Afeto, Linguagem*. RJ: Rios Ambiciosos.

PAPE, Lygia.

1997 *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. RJ: Lacerda.

PÁSCOA, Luciane.

s.d Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50.
www.revista.uea.edu.br/abore/artigos/artigo_LucianePascoa.pdf

PÉCAUT, Daniel.

1990 *Os Intelectuais e a Política no Brasil*. SP: Ática.

PEDROSA, Mario.

1981a A Primeira Bienal I. In: Aracy Amaral (org.), *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. SP: Perspectiva.

1981b A Bienal de São Paulo II. In: Aracy Amaral (org.), *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. SP: Perspectiva.

1986a Problemática da Sensibilidade I. In: Aracy Amaral (org.), *Mundo, Homem, Arte em Crise*. SP: Perspectiva.

1986b Problemática da Sensibilidade II. In: Aracy Amaral (org.), *Mundo, Homem, Arte em Crise*. SP: Perspectiva.

1986c O Paradoxo Concretista. In: Aracy Amaral (org.), *Mundo, Homem, Arte em Crise*. SP: Perspectiva.

- 1986d Das Formas Significantes à Lógica da Expressão. In: Aracy Amaral (org.), *Mundo, Homem, Arte em Crise*. SP: Perspectiva.
- PICASSO, Pablo.**
1999a/1923 Declaração. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 266-270).
1999b/1935 Conversação. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 270-276).
- PIGNATARI, Décio.**
2006a/1957 Arte concreta: objeto e objetivo. A propósito da mostra de Arte Concreta. In: Gloria Ferreira (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. RJ: FUNARTE. (pp. 44-45).
2006b/1977 A Vingança de Aracy Pape. In: Gloria Ferreira (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. RJ: FUNARTE. (pp. 89-92).
- PONTES, Heloisa.**
1998 *Destinos Mistos*. SP: Companhia das Letras.
- PONTUAL, Roberto.**
1969 *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. RJ: Civilização Brasileira.
- PRATT, Mary Louise.**
1986 Fieldwork in common places. In: James Clifford & George Marcus (orgs.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. LA: University of California Press.
- PRAZ, Mario.**
1982/1970 *Literatura e Artes Visuais*. SP: Cultrix.
- READ, Herbert. & STANGOS, Nikos (eds.)**
1994 *The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists*. London: Thames & Hudson.
- RICCI, Claudia.**
2005a O endereço da civilização. *Nossa História*, ano 2, nº 17, março. (pp. 42-48).
2005b Museu Nacional de Belas-Artes. *Nossa História*, ano 2, nº 20, junho. (pp. 34-37).
- RIVERA, Tânia.**
2002 *Arte e Psicanálise*. RJ: Jorge Zahar.
- SANT'ANNA, Sabrina**
s.d. Pecados de Heresia: Trajetória do Concretismo Carioca.
www.ifcs.ufjf.br/~nusc/sa_cfch.pdf
- SANTIAGO, Silviano.**
1975 Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: A. Ávila (org.), *O Modernismo*. SP: Perspectiva. (pp. 111-117).
- SCHARF, Aaron.**
1991a/1966 Suprematismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar. (pp. 100-102).
1991b/1966 Construtivismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar. (pp. 116-121).

SEVCENKO, Nicolau.

2003 *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. SP: Companhia das Letras.

SIMMEL, Georg.

2005 Rembrandt. An Essay in the Philosophy of Art. NY: Routledge.

SOUZA, Gabriel.

2006 A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica.
www.eesc.usp.br/sap/revista_risco/Risco3-pdf/art6_risco3.pdf

SPRICIGO, Vinicius & SILVEIRA, Luciana.

2005 *A Vanguarda Participacionista Brasileira (1954-1973). História: Questões & Debates*, n. 42. Curitiba: Editora UFPR. (pp. 157-174).

TELES, Gilberto Mendonça.

1992 *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. RJ: Vozes.

TZARA, Tristan.

1999/1924 Conferência sobre o Dada. In: H.B. CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*. SP: Martins Fontes. (pp. 389-393).

VELOSO, Mariza. & MADEIRA, Angélica.

1999 *Leituras Brasileiras. Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. RJ: Paz e Terra.

WEBER, Max.

1967 *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP: Pioneira.
2004 *Economia e Sociedade*. Volume 1. SP: Imprensa Oficial, 2004.

WHITFIELD, Sarah.

1991 Fauvismo. In: N. Stangos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. RJ: Zahar, (pp. 11-23).

WILLIAMS, Raymond.

1982 The Bloomsbury fraction. In: *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso. (pp. 148-169).

ZAGURY, Eliane.

1975 A Crítica no Modernismo. In: A. Ávila (org.), *O Modernismo*. SP: Perspectiva. (pp. 103-110).

ZANINI, Walter.

1991 *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena*. SP: EdUSP.

ZILIO, Carlos.

1982 *A querela do Brasil*. RJ: Funarte.
1983 Da Antropofagia à Tropicália. In: A. NOVAES (org.), *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Anexo I Manifesto Neoconcreto (1959)

A expressão **neoconcreto** é uma **tomada de posição** em face da **arte** não-figurativa “**geométrica**” (NEOPLASTICISMO, CONSTRUTIVISMO, SUPREMATISMO, ESCOLA DE ULM) e particularmente em face da **arte** concreta **levada** a uma **perigosa exacerbação racionalista**. **Trabalhando** no **campo da pintura, escultura, gravura e literatura**, os **artistas** que **participam** desta I Exposição **Neoconcreta** **encontraram-se**, por força de suas **experiências**, na contingência de **rever as posições teóricas adotadas até aqui** em face da **arte** concreta, uma vez que nenhuma delas “**compreende**” **satisfatoriamente** as possibilidades **expressivas** **abertas** por estas **experiências**.

Nascida com o **CUBISMO**, de uma **reação à dissolvência** impressionista da linguagem pictórica, **era** **natural** que a **arte** dita **geométrica** **se colocasse numa posição diametralmente oposta** às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, **abrindo uma perspectiva** ampla para o pensamento objetivo, **incentivariam**, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção, **invadiria** a linguagem dos pintores e dos escultores, **gerando**, por sua vez, **reações igualmente extremistas**, de **caráter retrógrado** como o realismo mágico ou **irracionalista** como **DADA** e o **SURREALISMO**. Não **resta** dúvida, entretanto, que por trás de suas teorias que **consagravam** a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os **verdadeiros artistas** — como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner — **construíam** sua **obra** e, no corpo-a-corpo com a **expressão**, **superaram**, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a **obra** desses **artistas** **tem sido** até hoje **interpretada** na base dos princípios teóricos, que essa **obra** mesma **negou**. **Propomos uma reinterpretção** do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de **expressão** e **dando** prevalência à **obra** sobre a teoria. Se **pretendermos entender** a pintura de Mondrian pelas suas teorias, **seremos** obrigados a **escolher** entre as duas. Ou bem a **profecia** de uma total integração da **arte** na vida cotidiana **parece-nos** possível e **vemos** na **obra** de Mondrian os primeiros passos nesse sentido, ou

essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal, ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só a experiência direta da percepção à obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funde e revela.

Malevich, por ter reconhecido a primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevich pagou caro a coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevich já exprimia, dentro da pintura “geométrica”, uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimível. O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo

rouba da 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, afetiva — são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) — e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano — os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquinas” 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. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas o transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje invertendo-se os papéis, certos artistas ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já

lhes **prescreve**, de antemão, o resultado do trabalho. **Furtando**-se à criação espontânea, intuitiva, **reduzindo**-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o **artista** concreto racionalista, com seus quadros, **apenas solicita** de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: **fala** ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de **ter** o mundo e se **dar** a ele: **fala** ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a **obra de arte transcende** o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito **perdem qualquer validade**, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo **integradas** — pelo fato mesmo de que não pré-**existiam**, como noções, à obra — que **seria impossível falar** delas como de termos decomponíveis. A **arte neoconcreta, afirmando** a integração absoluta desses elementos, **acredita** que o vocabulário “**geométrico**” que **utiliza** pode assumir a **expressão** de realidades humanas complexas, tal como o **provam** muitas das obras de Mondrian, Malevich, Pevsner, Gabo, Sofia Tauber-Arp, **etc.** Se mesmo esses **artistas** às vezes **confundiam** o conceito de forma-mecânica com o de forma-**expressiva**, **urge esclarecer** que, na linguagem da **arte**, as formas ditas geométricas **perdem** o caráter objetivo da geometria para se **fazerem** veículo da imaginação. A Gestalt, **sendo** ainda uma psicologia causalista, também **é insuficiente** para nos **fazer compreender** esse fenômeno que **dissolve** o espaço e a forma como realidades causalmente **determináveis** e os **dá** como tempo — como espacialização da obra. **Entenda**-se por espacialização da **obra** o fato de que ela **está** sempre se **fazendo** presente, **está** sempre **recomeçando** o impulso que a **gerou** e de que ela **era** já a origem. E se essa descrição nos **remete** igualmente à **experiência** primeira — plena — do real, **é** que a **arte neoconcreta** não **pretende** nada menos que **reacender** essa **experiência**. A **arte neoconcreta funda** um novo espaço **expressivo**.

Essa posição **é** igualmente válida para a **poesia neoconcreta** que **denuncia** na **poesia** concreta o mesmo objetivismo mecanicista da **pintura**. Os **poetas** concretos racionalistas também **puseram** como ideal de sua **arte** a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não **são** mais que relações exteriores entre palavras-**objeto**. Ora, se assim **é**, a página se **reduz** a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na **pintura**, o visual aqui **se reduz** ao ótico e o **poema não ultrapassa** a dimensão gráfica. A **poesia neoconcreta rejeita** tais **noções espúrias** e, fiel à natureza mesma da linguagem,

afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra **desdobra** a sua complexa natureza significativa. A página na **poesia neoconcreta** **é** a espacialização do tempo verbal: **é** pausa, silêncio, tempo. Não se **trata**, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da **poesia** discursiva, porque enquanto nesta a linguagem **flui** em sucessão, na **poesia neoconcreta** a linguagem se **abre** em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que **toma** a palavra como **objeto** e a transforma em **mero sinal ótico**, a **poesia neoconcreta** **devolve**-a à sua condição de “**verbo**”, isto **é**, de modo humano de apresentação do real. Na **poesia neoconcreta** a linguagem não **escorre**: **dura**.

Por sua vez, a **prosa neoconcreta**, **abrindo** um novo campo para as **experiências expressivas**, **recupera** a linguagem como fluxo, **superando suas contingências sintáticas** e **dando um sentido novo mais amplo** a certas soluções **tidas** até aqui **equivocamente** como **poesia**. É assim que, na **pintura** como na **poesia**, na **prosa** como na **escultura** e na **gravura**, a **arte neoconcreta** **reafirma** a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.). Os participantes desta I Exposição **Neoconcreta** não **constituem** um “**grupo**”. Não **ligam** princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que **realizam** em vários campos os **aproximou** e os **reuniu** aqui. O compromisso que os **prende**, **prende-os** primeiramente cada um à sua **experiência**, e eles **estarão** juntos enquanto dure a afinidade profunda que os **aproximou**.

