

Raiz de serra
raiz da terra

na raiz do ser
está o mal.

Botão de rosa
botão da coisa
borbotões de sangue;
o manguê,
êste é o mal.

Cimo de cêrro
no imo do êrro
rasteja o êrro.

Nu.
Neste dedo.
A lousa
raçada de restos.
-- Pão
para os que sobrevivem!
Lá
é rara a que sempre vive.
Tomba
a cara entre a lide e a vide --

O sal da terra.
(A leste, o mar.)
O ser enfermo.
Resto
-- "Que resta de teu filho?"

As pombas
ímpares
hoje se odeiam.
O sal, a serra, a sul o manguê --
Longe se atêia
vasto rastilho:

voz que reclama
raiz de serra
na foz da chama
rosa de sangue
na luz da lama
cimo de cêrro
no limo do êrro
voz que proclama

-- Não há bombas
limpas.

s u p l e m e n t o d o m i n i c a l

rio de Janeiro, domingo, 19 de outubro de mil novecentos e cinquenta e oito

c i b e r n é t i c a

Pode-se dizer, sem exagero, que a palavra cibernética foi lançada em circulação nos meios literários brasileiros pelo Suplemento Dominical do JORNAL DO BRASIL, durante os debates sobre poesia concreta. Até aí, a palavra pertencia aos círculos especializados ou ao noticiário telegráfico que, vez que outra, a ela se referia de raspão. No entanto, embora a palavra cibernética se tenha tornado familiar, que é atil de contas a Cibernética? É com o propósito de possibilitar aos nossos leitores uma resposta mais ou menos satisfatória a essa pergunta que iniciamos aqui uma série de artigos sobre o assunto.

De maneira geral, pode-se dizer que cibernética é uma ciência recentíssima que estuda as relações entre o comportamento humano e a máquina. Evidentemente uma tal definição não esgota o assunto e nem mesmo nos permite prever o que bem seja o mais novo das ciências humanas. Na verdade, a cibernética não apenas estuda as relações entre a fisiologia humana (ou animal) e a mecânica, como procura transferir para a máquina propriedades que até aqui eram características exclusivas já do mundo animal e já do mundo humano, como a capacidade de reagir a estímulos exteriores, a corrigir suas reações e a "pensar" e resolver problemas matemáticos de alta complexidade. No correr da publicação dos textos que estamos traduzindo, os leitores irão aos poucos penetrando o mundo aparentemente fantástico da cibernética, onde as máquinas raciocinam, tartarugas elétricas se alimentam de luz, fazem a sesta e voltam a procurar comida antes que percam as forças... E sem falar no que a cibernética prevê como pos-

sível que é a construção da "máquina liberata", próxima ao grau de automatismo do homem — que só não é capaz de se fazer a si mesmo. Mas Pierre de Latil ("La pensée artificielle"), chega mesmo a falar de uma máquina capaz de fazer a própria matéria, como uma espécie de imitação do processo gerador do Universo que, segundo Alfred Hoyle, faz a matéria nascer do vazio... Bem, isso ficará para depois.

Por ora, (na terceira página) apresentamos a primeira parte da tradução do primeiro capítulo do livro de Pierre de Latil sobre a cibernética. Os leitores verão como nasceu essa ciência ultramoderna e o que é o tão famoso "feed-back", de que já ouviam falar algumas vezes nas páginas do SDJB.

AR
MONTE
QUEDA
FONTE
PEDRA
PONTE
MAR

ivo barroso

Intercâmbios transnacionais e a popularização do pensamento científico*

Michael Asbury

Analisando o caso específico do Brasil e mantendo as distintas condições materiais em mente, esta seção discutirá como eventos e trocas além do campo específico da arte contribuíram para um sentido de paridade transnacional, com teoria e prática artísticas na Europa e em outros lugares, argumentando que isso não só retirou a ênfase atribuída à derivação estética, mas que de fato levou a conceitos e práticas surpreendentemente concordantes e, mais recentemente, serviu como catalisador de um cânone nacional dentro da arte contemporânea.

Movimentos concretista e neoconcretista, cibernética, fenomenologia.

* Texto recebido e aceito para publicação em abril de 2011.

1 Buckminster Fuller. *Ideas and Integrities: A spontaneous Autobiographical Disclosure*. Baden, Suíça: Lars Müller, 2010 (1963), p. 29.

Em 1955, quando ainda envolvido com as atividades do Independent Group (IG), de Londres, John McHale escreveu uma carta para Buckminster Fuller perguntando até que ponto o *designer* americano fora influenciado pela Bauhaus. A resposta de Buckie foi extensa e esclarecedora. Ele argumentou que sua experiência de vida e seu trabalho com maquinário em geral induziram-no a lidar com desenho industrial, enquanto considerava o “estilo” da Bauhaus algo essencialmente superficial¹.

A pergunta de McHale é reveladora, pois expressa uma tendência que considera a influência na arte e no *design* como necessariamente específica de cada disciplina. Se esse tipo de suposição perdura até hoje, talvez isso se deva à suposta especificidade na história da arte e indica que esse assunto está no núcleo da crise que essa disciplina sofreu nas últimas décadas. Portanto, ainda que influências vindas de fora da disciplina estudada sejam reconhecidas como pertencentes ao grupo de construções conceituais – teóricas e estéticas – propostas por artistas e críticos de arte, elas servem como meio de construir teleologias, em vez de ser analisadas conjuntamente.

Pode-se argumentar que talvez certos assuntos sejam mais apropriadamente discutidos através de metodologias além daquelas normalmente empregadas na história da arte. Todavia, existe um argumento em defesa da história da arte que é explicitado em projetos como o Meeting Margins. As atividades e os interesses do Independent Group são um bom exemplo de um certo tipo de preconceito que tem permeado as narrativas da história da arte. De um lado, a abertura do IG à teoria e à prática oriundas da Europa continental e dos Estados Unidos é vista hoje sob a luz do ímpeto de jovens artistas, críticos e *designers* tentando superar o ambiente austero da Grã-Bretanha pós-guerra, diferente da atitude

Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, 1958. Arquivo JB.

geralmente retrógrada e característica das relações do Reino Unido com os ideais modernistas. Por outro lado, as primeiras tentativas de uma historicização do IG, iniciada pelos próprios membros antigos, privilegiaram seu papel como precursor da Pop Art no contexto de uma crescente notoriedade da qual a Pop Art gozava nos Estados Unidos. Isso não só prestou um desserviço para a compreensão histórica do IG, ao eclipsar a diversa gama de indagações feitas pelos os diferentes membros do grupo, como sabotou seus êxitos à luz do emergente cânone americano.

Situação similar ocorre em relação aos movimentos concreto e neoconcreto brasileiros.² Com efeito, muitos dos interesses dos envolvidos – e daqueles próximos aos envolvidos – coincidem com aqueles explorados pelo IG durante os anos 50, como foi o caso de teorias e conceitos, a teoria da informação, a psicologia Gestalt, a cibernética e os arquétipos junguianos entre eles. Em vez de um conjunto fechado de temas teóricos que acompanhava tendências artísticas importadas, parece, portanto, mais apropriado considerar essas novas formas “científicas” de abordagem do objeto artístico tendências teóricas que se espalharam pelo mundo durante o pós-guerra e que foram absorvidas de maneiras diferentes em níveis locais.

Com essa problemática em mente, esta seção do dossiê se concentrará em artigos entregues na ocasião da primeira sessão da conferência Meeting Margins, em dezembro de 2010. A suposição inicial era de que, frequentemente, a circulação de ideias além da especificidade do tema levaria as experiências coincidentes dentro da prática artística.

O IG emergiu durante o começo dos anos 50 sob os auspícios do recém-inaugurado Institute of Contemporary Arts, em Londres. O relacionamento que o grupo tinha com a diretoria do ICA, particularmente com Herbert Read, é em geral considerado conflitante. Porém, além da tentativa ardorosa – ainda que datada – de Read de articular os legados do surrealismo e do construtivismo durante o período entreguerras na Grã-Bretanha, ele foi figura-chave na introdução do que costumo chamar de “conhecimento científico” como tema de debate dentro dos círculos internos do ICA, e é possível medir sua influência por exemplo pela publicação de *On Growth and Form*, de Darcy Thompson, pelo trabalho de Read inspirado na psicologia Gestalt e em Suzanne Langer, sendo sua correspondência com Carl Jung um dos muitos assuntos abordados. Os membros do IG ora se aproximavam de tais questões e de outras, ora delas se distanciavam ou mesmo discordavam.

No Brasil essa mesma dinâmica pode ser vista na figura de Mário Pedrosa e nos grupos concretistas no Rio de Janeiro em São Paulo durante a década de 1950. Um sintoma de posições confrontantes que caracterizavam os movimentos construtivos no Brasil, a rejeição concretista da intuição e, mais especificamente, a arte dos insanos – em vez do emprego de ferramentas mais objetivas para a apreensão do objeto da arte – é exemplo disso.

² Esta relação coincidente entre o IG e o neoconcretismo é discutida em: 'Shadows / Sombras', em: Asbury, M., Bueno, G., Ferreira, G., e Machado, M., *Arte & Ensaios*, nº14, edição especial 'Transnational Correspondence', Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, setembro de 2007, pp. 52-67.

O foco aqui está sobre três rotas interconectadas, através das quais ideias que poderiam ser geralmente descritas como científicas foram absorvidas e desenvolvidas em nível local. Além de um simples exercício de revisão histórica, as distintas temporalidades que emergem realçam não só a inovação da prática de vanguarda no pós-guerra brasileiro, mas servem para afirmar o papel crucial da história da arte na articulação de complexa matriz de ideias correntes à época, e como isso, em vez de afirmar qualquer sentido de derivação que seja, serve para enfatizar a singularidade do contexto específico.

Não é o caso aqui afirmar que a redenção da disciplina está na expansão de seu escopo (do ponto de vista do Hemisfério Norte ocidental). Ao contrário, o caso é declarar a agência potencial que a história da arte pode ainda oferecer através da produção de novas narrativas e da articulação de antigas narrativas, vistas de contextos geopolíticos mais amplos. Esta seção específica da conferência não deve ser considerada um grupo de contribuições individuais, mas um esforço coletivo que problematiza a leitura convencional do construtivismo no Brasil. Juntos, eles não só destacam a historiografia de como o pensamento científico foi absorvido por essas vanguardas, mas enfatizam como opiniões e lealdades individuais mudaram ao longo do período.

Suzana Vaz concentrou-se na troca dinâmica entre a dra. Nise da Silveira e Carl Gustav Jung, e no modo como isso alimentava a relação entre a médica psiquiatra e o crítico de arte Mário Pedrosa.³ Encontramos aqui uma articulação equivalente de ideias, que contribuiu para o livro de Herbert Read intitulado *Education through Art*, publicado em 1943, no qual o crítico articulou a psicologia Gestalt com a teoria junguiana dos arquétipos, de maneira a estudar o desenvolvimento de crianças através da análise da arte que produziam.

Vaz afirma o papel fundamental que o artista Almir Mavignier teve na implantação do estúdio de arte no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro e no convite a outros artistas para que se engajassem nessas atividades, Abraham Palatnik e Ivan Serpa, entre eles, assim como o crítico Mário Pedrosa. O impacto dessa experiência no grupo foi significativo e é muitas vezes considerado um dos momentos fundadores do movimento construtivista no Brasil. Mavignier lembra-se em particular de um paciente, Artur Amora, cujos quadros impressionavam seus interlocutores graças aos arranjos geométricos alcançados sem o benefício do conhecimento da história da arte. Amora tinha, durante suas sessões terapêuticas, desenvolvido um sistema baseado em representações de peças de dominó, processo de abstração que gradualmente reduziu a representação, até que seus quadros se tornaram compostos de formas geométricas “puras”, com alinhamentos aparentemente aleatórios de quadrados idênticos sobre a superfície.

Seguindo sua participação na Bienal de São Paulo em 1951 – que lhe rendeu um prêmio – Ivan Serpa viria inspirar-se nesses trabalhos de Amora para a capa do catálogo da exibição do Grupo Frente, trazendo o trabalho do paciente para dentro do escopo daquilo que provaria

3 Vaz, Suzana. Don't Fear the Unconscious: Nise da Silveira and Carl Gustav Jung. Creative Process: Progression of the Symbol Towards an Archaic Knowledge. artigo não publicado, Meeting Margins Conference, University of Essex: 2010.

ser um desenvolvimento crucial dentro da história da arte no Brasil; um feito que hoje em dia goza de considerável atenção internacional. Na raiz dessa “sensibilidade geométrica”, que caracterizou o filão particular do construtivismo desenvolvido no Brasil a partir dos anos 50, encontra-se, portanto, o contato com um artista *outsider*, cujo trabalho poderia ser igualmente incorporado sob o espectro da Art Brut, como definida contemporaneamente por Jean Dubuffet. Essa ponte entre o que é consensualmente considerado dois filões irreconciliáveis da história da arte se tornaria um dos fatores críticos na arte de uma geração de artistas no Brasil durante os anos 60: uma dívida consciente para com o legado do construtivismo, combinado com uma atitude irreverente, nos moldes do Dada.

Ainda que seu foco principal fosse investigar como Nise da Silveira absorveu a teoria junguiana como uma maneira de entender a relevância da arte dos pacientes, Vaz destaca o impacto que Mário Pedrosa teve ao apoiar e encorajar esse tipo de trabalho. Vaz cita Silveira:

Para nossa surpresa, os críticos de arte têm sido muito mais atentos à expressão plástica dos esquizofrênicos do que os psiquiatras brasileiros. Efetivamente, a maioria dos psiquiatras no mundo se recusa a reconhecer o valor artístico de pinturas e desenhos dos doentes mentais. Entrincheirados em suas opiniões, eles mantêm seus clichês e falam sobre a “arte psicótica” e a “arte psicopatológica”. Eles permanecem assim agarrados aos conceitos tradicionais de psiquiatria e teimosamente pensam que tal pintura não representa nada além de deterioração psíquica e os seus sintomas.⁴

Vaz inspirou-se em narrativa histórica formulada por Paulo Herkenhoff, que postulou a experiência com pacientes psiquiátricos como característica fundacional da vanguarda construtivista do Rio de Janeiro, sugestão que coloca sua significância como determinante na trajetória específica que a abstração geométrica tomaria nessa cidade. De acordo com Vaz,

Herkenhoff também afirma que, com os artistas Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, “a matriz da arte geométrica no Rio de Janeiro corre pelo Engenho de Dentro”, e que, enquanto no Rio de Janeiro e em São Paulo os artistas estavam “negociando a passagem do figurativo para a abstração”, eles foram expostos, no Engenho de Dentro, à pintura geométrica mesmo antes de conhecer Max Bill⁵, através de uma “experiência absoluta em termos do que poderia ser a liberdade de criação”, na qual a “racionalidade geométrica confrontaria o transbordamento psicológico”, uma base que permitiria ao Neoconcretismo “inserir radicalmente a subjetividade no mundo racional da geometria”.⁶

4 Silveira, Nise. *Images de l'Inconscient*. Paris: Halle Saint Pierre – Passage Piétons Éditions, 2005, p. 8.

5 Max Bill foi agraciado com o Prêmio de Escultura na I Bienal de São Paulo, em 1951.

6 Clark, Lygia. Da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro, em: *Lygia Clark*, Exh. cat. Musée des Beaux-Arts de Nantes, 8 outubro/31 dezembro de 2005, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 janeiro/26 março de 2006. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 82.

Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão.⁹

Ao afirmar que Cordeiro e Pedrosa estavam unidos na defesa da abstração, Martins diz:

Respondendo a ataques tais como este, Cordeiro argumentaria que “Somente objetivando, despersonalizando-se uma forma pode-se fazer dela matéria de reflexão, determinando a inteligibilidade da obra.”¹⁰ Como mencionei, inteligibilidade era o âmago da questão. Para Di Cavalcanti, formas abstratas eram irracionais, e Cordeiro tentou reverter esta lógica ao afirmar, à maneira van doesburguiana, que a inteligibilidade requeria uma “linguagem real de pintura”, com “linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser nem peras nem homens”.¹¹ Estas frases datam de 1949, ano em que Cordeiro conheceu Pedrosa e tomou conhecimento de sua tese – ambos estavam obviamente do mesmo lado. Isto era o que a teoria Gestalt proporcionava criticamente: uma base científica para a resolução de um debate do qual finalmente dependia a legitimidade da abstração.

Martins problematiza mais profundamente o debate ao comparar, seguindo o argumento de Gláucia Villas Boas, os ataques de Di Cavalcanti à abstração com “aqueles do historiador da arte Quirino Campofiorito, que tinha atacado, em 1947, a arte produzida por ‘instintos vivos não controlados pela razão.’”¹² A distinção sendo a de que Campofiorito estava atacando a primeira exibição das obras dos pacientes de Engenho de Dentro. A comparação serve para enfatizar a coerência da lógica de Pedrosa:

Eis o que a reversão propiciada pela teoria da Gestalt implicava: se a abstração por vezes coincidia com a arte do doente mental – como com a pintura do paciente do Engenho de Dentro Arthur Amora – isso não se dava porque artistas abstratos eram dementes, mas porque formas abstratas eram universais e, portanto, anteriores a qualquer hierarquia cultural. Assim, juntamente com a tese de Pedrosa, a história do ateliê do Engenho de Dentro foi em grande parte deixada de lado nessas primeiras formulações do que teria sido o “Projeto Construtivo Brasileiro”.

Martins continua e analisa a mudança de posição de Cordeiro, que, sendo durante a década de 1950 o principal porta-voz dos artistas concretos de São Paulo, entraria em discussões ferozes com Ferreira Gullar, que falava em nome do grupo de artistas cariocas.

9 Di Cavalcanti, Emiliano. Realismo e Abstracionismo, em: Bandeira João (ed.), *Arte concreta paulista: documentos*, São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 17.

10 Cordeiro, Waldemar. Ainda o Abstracionismo, em: Bandeira, João (ed.), *Arte Concreta Paulista: Documentos*, São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 17.

11 Cordeiro 2002, p. 17.

12 Campofiorito, Quirino. Citado em: Villas Boas. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951), em: *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, 2008, p. 197-219, p. 206.

7 Martins, Sérgio Bruno. Gestalt and phenomenology: perception paradigms in the Brazilian constructive avant-garde, artigo não publicado, Meeting Margins Conference, University of Essex: 2010.

8 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Edições Cosac & Naify, 1999.

É importante lembrar que a quebra entre concreto e neoconcreto, que ocorreu por intermédio do grupo Ruptura, de São Paulo, e do grupo Frente, no Rio de Janeiro, demonstrou que eles já possuíam, antes mesmo de sua formação, a semente da sua dissolução: o tema da intuição dentro do processo da produção artística e o questionamento de hierarquias socioculturais estabelecidas; ao relembrar essa ruptura, o antagonismo dos dois grupos se torna mais complexo, como Sérgio Martins sugeriu na conferência.⁷

A especificidade que Herkenhoff argumenta é problematizada quando vista através da perspectiva do investimento de Mário Pedrosa na psicologia Gestalt. Martins enreda a experiência de Pedrosa com Nise da Silveira e os pacientes do Engenho de Dentro com o antagonismo percebido entre a Gestalt e a fenomenologia, sugerindo que alianças entre artistas paulistanos e cariocas eram bem mais fluídas do que normalmente pressupostas.

Martins discorda da obra influente de Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*,⁸ alegando que, apesar de “suas análises muitas vezes inspiradas” e de que “a obra se dirige corretamente ao uso e às limitações problemáticas da teoria Gestalt como um modelo conceitual para a pintura, ela falha ao não reconhecer o seu papel crucial na consolidação da abstração geométrica no Brasil.” Para Martins,

A progressão histórica excessivamente organizada de Brito é a responsável aqui: para ele, a Gestalt é pouco mais do que um aparato teórico “importado” junto com outros dogmas concretistas internacionais do grupo de São Paulo, que permaneceu, por sua vez, um pouco mais do que uma derivação secundária, uma sombra pálida dos seus predecessores europeus. A crítica fenomenológica neoconcreta iria assim representar tanto o “ápice” quanto a “ruptura” do assim chamado “projeto construtivo brasileiro”, na medida em que esta teria realinhado a linguagem construtivista com a realidade cultural local em uma explosão criativa que era sintética, mas também altamente contraditória e, portanto, autodestrutiva.

O argumento de Martins é dirigido à tese de Pedrosa de 1949, *Sobre a natureza afetiva da forma*, a qual resultou de seus estudos sobre a psicologia Gestalt quando exilado na Europa. Identificar a Gestalt com a marca paulista de arte concreta é ignorar o fato de que ela precedeu a incorporação da arte concreta no Brasil. O argumento de Martins é que a tese de Pedrosa, ainda que influente no momento em que foi produzida, só foi publicada em 1979, devido ao exílio político do autor. Tinha sido, portanto, praticamente esquecida quando, em 1977, as vanguardas construtivas brasileiras se tornaram um tema abordado na história da arte. Martins analisa a mudança da posição de Waldemar Cordeiro em relação a essas teorias, ao investigar o contexto específico de sua inserção nesse campo. A teoria de Pedrosa é inicialmente discutida dentro do antagonismo existente entre arte abstrata e figurativa que caracterizou os anos 40. Emiliano Di Cavalcanti é citado como um exemplo da posição contra a abstração:

13 Cordeiro, Waldemar et al.: Ruptura em Cocchiarale, F. e Geiger, A. B. (eds.), *Abstracionismo, geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 223-224, p. 222.

14 Cordeiro, Ruptura, 1987, p. 222.

15 Cordeiro, Waldemar. O Objeto em: Cocchiarale, F. e Geiger, A. B. (eds.), 1987, p. 223.

16 Gullar, F., Bastos, O. e Jardim, R. Poesia concreta: experiência intuitiva, em: Cocchiarale, F. e Geiger, A. B. (eds.), 1987, p. 229

17 Adaid, German Alfonso. Translation, ideology and nationalism: Post-war readings of Norbert Wiener's Cybernetics (Melancolia da Incerteza), artigo não publicado, Meeting Margins Conference, University of Essex: 2010.

Ora, entre os debates de 1949 e a aplicação posterior e prescritiva da Gestalt, a defesa integral da abstração cede lugar, para o Cordeiro do manifesto Ruptura (1952), a uma distinção entre “o novo” e o “não figurativismo hedonista”.¹³ O primeiro, Cordeiro afirmava, deveria ser “um meio de conhecimento deduzível de conceitos”, enquanto que o segundo era rejeitado da mesma maneira que o “naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’, dos expressionistas, dos surrealistas etc”.¹⁴

E mais, em um texto de 1956 intitulado simplesmente O Objeto, Cordeiro finalmente reverte a fórmula temporal de Pedrosa: “Conteúdo na arte não é o ponto de partida, mas o ponto de chegada.”¹⁵ Este fechamento radical é na verdade coerente com as contradições que Merleau-Ponty observa na Gestalt quando ele sugere que esta questionara uma predeterminação inteiramente subjetiva da percepção para em seguida adotar uma inteiramente objetiva. Por sua vez, no auge da polêmica de 1957 com o grupo de São Paulo, Gullar retomaria a temporalidade da fórmula de Pedrosa ao argumentar que o poema concreto “começa quando a leitura acaba”, criando um “objeto durável” para o leitor.¹⁶ Ao comparar as formulações de Cordeiro e Gullar com as de Pedrosa, o que pretendo enfatizar é que o neo-concretismo não deve ser visto somente como uma reação ao concretismo. Gullar caracterizou a relação entre os dois como dialética, e eu acho que é possível localizar o primeiro termo aqui não na ortodoxia concretista, mas no modo com o qual Pedrosa mobiliza a Gestalt como defesa do caráter não determinado da arte. Se não há dúvida de que a fenomenologia foi realmente contraposta à teoria da Gestalt, isso se deu, não obstante, de maneira a retomar o frescor crítico que a Gestalt possuía em 1949.

Finalmente German Alfonso Adaid explorou outra corrente teórica que atravessou os anos 50 por entre esses grupos de artistas, o chamado conceito da cibernética.¹⁷ Adaid investiga como o conceito em si foi adaptado em contextos nacionais distintos, destacando a versão particular que foi disseminada no Brasil. Conclui com uma discussão sobre o modo como o conceito da cibernética seria distintamente abordado a partir da perspectiva de Abraham Palatnik, um dos artistas originalmente envolvidos com o hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro, e os poetas concretos de São Paulo, que – como Martins havia exposto – se distanciaram da articulação de Pedrosa sobre a psicologia Gestalt e a abstração intuitiva.

A publicação de Norbert Wiener sobre a cibernética, em 1948, tinha fascinado o mundo, e respostas dentro do campo das artes foram igualmente difundidas. Concentrando-se na publicação nas páginas do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Adaid discute um texto de Pierre Latil sobre o assunto.

Se os métodos científicos por trás da cibernética, do controle e da automação nos levavam a instintivamente associar essas teorias com os artistas e poetas concretos de São Paulo – e eles de fato mencionaram esses métodos –, a plataforma pela qual esse material foi publicado primeiramente no Brasil descarta essas suposições iniciais. O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* era, afinal, o veículo principal pelo qual os concretistas cariocas expressavam suas oposições ao grupo paulista, um debate que continuaria pelo ano seguinte nas páginas do periódico até a publicação do Manifesto Neoconcreto.

O artigo de Adaid é complementar àqueles publicados por Martins e Vaz, uma vez que ele questiona a pressuposição de que a absorção de ideias em nível local é uma operação neutra. O foco principal do artigo está em como a noção de cibernética foi adaptada com “sotaques” particulares em diferentes contextos nacionais – o russo soviético, o francês e o brasileiro. Pode-se adicionar a essa lista a proeminência desse tema entre os membros do Independent Group durante os anos 50. Segundo Adaid,

A história da cibernética apresentada por Latil pode ser a mesma que a de Wiener, mas a maneira como a história é contada, assim como seu propósito, é mais radical do que o conceito inicial. O fato é que Latil reescreveu as origens epistemológicas da cibernética para longe das suas raízes técnicas e matemáticas. Mesmo Wiener teria tentado enquadrar a cibernética fora destes campos técnicos. A diferença aqui é que Latil enquadra a cibernética dentro de uma tradição exclusivamente francesa. No *Jornal do Brasil*,¹⁸ Latil afirma que “se [a vida] não pode ser explicada, pode ser ao menos abordada pela base lógica e pela experimentação de caráter matemático”, atribuindo esta base lógica a Claude Bernard, um fisiologista francês do século XIX, enquanto a ênfase interdisciplinar é atribuída a Henri Poincaré, que é citado por Latil como tendo dito que “os grandes progressos são produzidos quando duas ciências se aproximam, quando elas se dão conta das suas similaridades apesar da dissimilitude entre seus objetos de estudo”.¹⁹ Deve-se notar que nem Bernard nem Poincaré são citados no trabalho original de Wiener. Certamente esta propensão a reenquadrar teorias e ideias para propósitos próprios é lugar-comum, e não uma atividade exclusivamente francesa ou soviética. O que queremos demonstrar aqui é até que ponto Latil e outros iriam para legitimar suas convicções na cibernética; especialmente ao criar um discurso nacionalista que buscava contextualizar a cibernética dentro da sua própria tradição nacional e intelectual.

18 de Latil, Pierre. Cibernética 1, em: Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de outubro 1958.

19 de Latil, 1958.

Como Adaid argumentava, as ideias sobre a cibernética chegadas ao Brasil não se acoplaram a discursos nacionalistas, mas foram, em vez disso, “digeridas” como sintomáticas de uma condição mais geral da modernidade. Ele afirma que tais noções se tornaram arti-

20 Como afirmado em sua entrevista a *Arte & Ensaios*: Palatnik, Abraham, Movimento aleatório disciplinado, *Arte & Ensaios*, n. 11, Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 7.

21 Palatnik, Abraham. Tecnologia e arte, em: Osorio, L. C. (ed.) *Abraham Palatnik*, São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 22.

culadas no campo da arte, primeiramente entre o grupo de arte e poesia concreta de São Paulo, sendo expressadas por Décio Pignatari. Porém, a discussão de Adaid sobre como os irmãos Campos abordaram Abraham Palatnik – artista baseado no Rio de Janeiro –, de maneira a explorar as possibilidades de aplicação de noções cibernéticas à poesia e à arte, sugere que o antagonismo entre os artistas das duas cidades não era tão definida como normalmente se afirma. Ainda que Palatnik não fosse membro do grupo neoconcreto, seu envolvimento nas primeiras oficinas no Engenho de Dentro, assim como sua declaração sobre a importância da intuição na produção de suas “máquinas” cinecromáticas, colocam-no um pouco mais distante da “objetividade” paulista. Se a experiência no Engenho de Dentro impulsionou o esforço de Palatnik ao produzir essas máquinas, o papel de Pedrosa como encorajador dessas criações não pode ser subestimado.²⁰ Como Palatnik (citado por Adaid) afirma, “A compreensão dos aspectos formais, não somente do mundo externo mas também na raiz inconsciente da atividade humana, desmancharia a dúvida e a controvérsia existentes entre as relações da arte, ciência, tecnologia e comunicação”.²¹

Ainda que longe de ser completa, a conjunção dessas três narrativas serve ao propósito de sugerir uma historiografia mais complexa dos movimentos concretos e neoconcretos no Brasil, um propósito que, esperamos, poderá enfatizar a importância da história da arte em um momento em que esses movimentos são relembrados com frequência, sobretudo fora do Brasil, e normalmente da maneira mais corriqueira: como uma ferramenta para a legitimação das práticas contemporâneas nacionais.

Michael Asbury (University of the Arts London, Londres, Inglaterra) é crítico, curador e historiador de arte. Sua tese de doutorado explora a relação entre o trabalho de Hélio Oiticica e a articulação da história da arte no Brasil e alhures, particularmente no século XX. Seu trabalho recente foca a arte moderna e contemporânea no Brasil com ênfase específica em suas relações transnacionais, tema que direciona sua abordagem no Meeting Margins Research Project. Michael foi curador de diversas exposições internacionais e é autor e editor de muitos artigos e livros sobre artistas brasileiros. / m.asbury@chelsea.arts.ac.uk