

Neoconcretismo em debate: o problema do modernismo como identidade

Renato Rodrigues da Silva¹

Resumo: O neoconcretismo foi um pioneiro internacional da interdisciplinaridade. Entretanto, devemos questionar se essa afirmativa é válida para toda a sua história. Assim, investigamos a 1ª. Exposição Neoconcreta, analisando os trabalhos, o catálogo, o manifesto e os debates públicos. Concluímos que esse movimento inicialmente defendeu a autonomia modernista da arte, mas abriu espaço para o experimentalismo.

Palavras-chave: 1ª Exposição Neoconcreta. Modernismo. Autonomia artística. Experimentalismo.

Debating neoconcretism: the problem of modernism as identity

Abstract: Neoconcretism was an international pioneer of interdisciplinarity. However, we must question whether this statement is valid throughout its history. Thus, we investigated the 1st. Neoconcrete Exhibition, analyzing the works, the catalogue, the manifesto and the public debates. We concluded that this movement initially defended the modernist autonomy of art but opened space for experimentalism.

Keywords: 1st Neoconcrete Exhibition. Modernism. Artistic autonomy. Experimentalism.

¹ Doutor em História e Crítica da Arte pelo Departamento de História da Arte da Universidade do Texas em Austin. Mestre em Crítica de Arte pela Universidade de São Paulo. Professor de História da Arte Moderna do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Avenida Pasteur, no. 296, Urca, Rio de Janeiro, 22290-240. E-mail: silvarrda@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9160-2415>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4448223215362716>

Como um movimento organizado, o neoconcretismo teve vida curta, durando apenas dois anos. Ao todo, o crítico e poeta Ferreira Gullar e um grupo aberto de artistas e poetas realizaram cinco exposições coletivas no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, a começar pela 1ª. *Exposição Neoconcreta*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), em março de 1959. Além disso, algumas investigações prolongaram o neoconcretismo até meados dos anos 1960, quando Lygia Clark, Gullar, Reynaldo Jardim, Lygia Pape e Hélio Oiticica, entre outros, criaram propostas experimentais que transformaram os parâmetros artísticos aceitos, entrando no campo expandido da cultura. Com efeito, as contribuições dos artistas e poetas neoconcretos ultrapassaram as fronteiras nacionais, uma vez que criaram versões originais de arte interdisciplinar e transdisciplinar, arte participativa, performance, arte de instalação, arte processual, crítica institucional, arte corporal e arte ambiental, em alguns casos antes dos Estados Unidos e da Europa.

O legado desse experimentalismo é enorme, influenciando a arte contemporânea brasileira; assim, essa fase acabou caracterizando o neoconcretismo. Um crítico americano reconheceu esta característica do movimento:

Muitas posições na arte do pós-guerra são articuladas entre ou através dos meios e disciplinas: pensamos nos experimentos na Faculdade Black Mountain, na estética de John Cage e Robert Rauschenberg, nas investigações do Grupo Independente e dos Situacionistas, nas várias práticas de assemblage, happenings e ambientes, bem como em movimentos díspares tais como Fluxus, Neoconcretismo, Nouveau Réalisme, Minimalismo, Arte processual, Arte performática, vídeo e assim por diante (FOSTER *et al*, 2004, p. 627).

O neoconcretismo é um pioneiro internacional da interdisciplinaridade. Porém, devemos questionar se essa afirmativa é válida para toda a história do movimento. Assim, este artigo investiga o impacto da 1ª Exposição Neoconcreta, analisando os trabalhos apresentados, o posicionamento assumido no catálogo e no Manifesto Neoconcreto, e os debates que gerou na imprensa nacional. Constatamos que esse movimento percorreu um caminho singular que, partindo da defesa modernista da autonomia artística, acabou levando ao experimentalismo, percorrendo uma distância que vários artistas e poetas transpuseram individualmente.

O lançamento do neoconcretismo: a identidade modernista

No verão de 1959, Gullar analisou atentamente os desenvolvimentos recen-

tes da arte brasileira. A exposição coletiva de Lygia Clark, Lothar Charoux e Franz Weissmann na Galeria de Arte da Folhas, em São Paulo, e o debate sobre a arte concreta certamente estavam em sua mente (GULLAR, 2015, p. 111-118). Numa reunião do grupo carioca, Clark teve a ideia de organizar uma exposição coletiva, incluindo, além de suas pinturas, as esculturas de Weissmann e as xilogravuras de Pape, que estavam então substituindo Charoux, cujas obras foram mostradas na exposição paulista¹ (GULLAR, 1959^A). Depois de alguma reflexão, o crítico – a quem foi pedido que redigisse a apresentação – percebeu que esses artistas estavam desenvolvendo uma versão divergente de concretismo. Gullar então sugeriu a organização de um novo movimento, que foi denominado “neo-concretismo”: para ele, seria incorreto inventar um novo nome, apesar da oposição à arte concreta. Os artistas cariocas concordaram com suas considerações e passaram a articular o novo movimento, cuja exposição inaugural contaria também com outros participantes; então, sua apresentação tornou-se um manifesto, que obteve a aprovação de todos (GULLAR, 2007, p. 41).

A 1^a. Exposição Neoconcreta foi aberta à visitação pública em 19 de março de 1959 e durou um mês (GULLAR *et al*, 1959)². A curadoria de Gullar foi abrangente, dispondo de setenta e quatro trabalhos de quatro artistas (Weissmann, Amílcar de Castro, Clark e Pape) e três poetas (Gullar, Reynaldo Jardim e Theo Spanúdis). A maioria dos artistas era de ex-integrantes do Grupo Frente³, o que garantiu o destaque às artes visuais na mostra. Clark apresentou vinte e seis quadros pertencentes às séries *Planos em Superfície Modulada* (1956-1958), *Espaços Modulados* (1958) e *Unidades* (1958). Esses trabalhos resultaram das suas explorações da “linha orgânica” desde 1956, seja através da ativação da superfície pictórica por meio de planos geométricos e ilusões de ótica localizadas, na primeira série, seja através daquilo que a artista denominou “linha-luz” e “linha-espaco”, que ativam os ambientes imediatos dos trabalhos, nas duas últimas séries⁴. Por sua vez,

1 Gullar estava temporariamente substituindo Mário Barata – que estava de férias em janeiro – no *Diário de Notícias*.

2 Nesse artigo, a descrição dos trabalhos neoconcretos segue as listas apresentadas no catálogo.

3 O Grupo Frente articulou a vanguarda carioca, realizando quatro exposições de 1954 a 1956. Seu líder, Ivan Serpa, promoveu a arte concreta, mas o movimento também abrigou outras tendências, incluindo o figurativismo modernista e a arte *naïf*.

4 Mesmo que os *Espaços Modulados* e as *Unidades* ativassem o espaço imediato de suas instalações, essas obras ainda eram concebidas a partir da noção de autonomia da arte. A partir dos *Bichos* (1960), contudo, Clark colocaria definitivamente essa noção em crise.

Pape contribuiu com vinte xilogravuras em preto e branco, que provieram da sua utilização de meios gráficos estritos, tais como o suporte de madeira, o estilete, o cinzel, a lixa etc.

Weissmann mostrou dez obras (incluindo um modelo para escultura pública) que foram criadas desde sua adesão ao concretismo no início dos anos 1950⁵. Mas sua investigação caracterizaria aquilo que seria chamado neoconcreto (SILVA, 2019). O escultor empregou elementos conjugados e fios metálicos cursivos, recusando massa e volume, para organizar padrões geométricos; ele também rejeitou a base para erigir esculturas “orgânicas” que ativam o espaço, transgredindo a predominância visual dos trabalhos (Figura 1). No evento inaugural, Amílcar de Castro mostrou sete esculturas. O ex-aluno de Weissmann criou suas obras com elementos geométricos de fácil compreensão, aparentemente seguindo a arte concreta. No entanto, essa ideologia foi recusada por meio de decisões imprevisíveis do escultor, que produziram efeitos expressivos. Gullar analisou esta aparente contradição em Amílcar de Castro: “o que dá a dimensão dramática de sua arte é o conflito que se estabelece entre essa exigência formal e o impulso lírico que, através dela, se quer exprimir” (GULLAR, 2015, p. 142). Em geral, os artistas plásticos valorizaram a expressão e produziram obras de arte autônomas.

A 1ª. Exposição Neoconcreta exibiu dez poemas (incluindo quatro Livros-Poemas e seis poemas construtivos) e uma peça de prosa experimental. Em 1955, o grupo paulista Noigandres – composto pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari⁶ – abandonou a versificação e a sintaxe, reduzindo a linguagem às palavras isoladas, que eram tratadas como sinais gráficos e visuais; esse grupo influenciou a vanguarda carioca. Depois de refletir sobre essa proposta, contudo, Gullar percebeu que a sintaxe é parte integrante da linguagem, chegando à conclusão que a poesia concreta era baseada em estruturas ultra-racionalistas; para evitar esse excesso, ele construiu uma forma poética que ancorava as palavras no tempo, revelando seu interesse pela fenomenologia (SILVA, 2013). Em seu poema Verde, Pano, Campo, Vivo, que foi unicamente exibido no catálogo, as palavras são lidas numa trajetória circular que sugere a expansão da cor verde no campo

5 Weissmann mostrou trabalhos das seguintes series *Colunas Concretas* (1952-1954), *Esculturas Lineares* (1954-1957) e *Colunas Neoconcretas* (1957-1958), além de *Três Pontos* (1957), *Ponte* (1957) e *Espaço Circular em Cubo Virtual* (1957). O artista provavelmente mostrou o modelo para o *Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento* (1954), que foi construída no Rio de Janeiro.

6 Esses poetas lançaram a revista Noigandres em 1952, publicando a primeira poesia concreta do país na edição nº. 3, que foi lançado em dezembro de 1956.



Figura 1
Franz Weissmann,
Três Pontos, 1957.
Aço, 71 X 95 X 82 cm.
Fotografia: Renato
Rodrigues da Silva

do poema. O poeta formulou sinteticamente essa abordagem em seu livro *Poemas*: a “poesia mostra o tempo como uma fruta aberta: tempo tempo espaço de si mesmo (GULLAR, 1958)”. Essa abordagem influenciou os poetas do neoconcretismo. Assim, os cinco poemas de Spanúdis articulam os conteúdos fonéticos e semânticos das palavras, que são dinamicamente dispostas no campo visual, abrindo a significação à várias interpretações possíveis (SPANÚDIS, 1964).

Gullar adaptou o conceito de Livros-Poemas de Wladimir Dias-Pino, que difundiu esta modalidade entre os poetas concretos durante os anos 1950 (DIAS-PINO, 2010; CAMARA & MARTINS, 2015). Suas propostas, porém, apresentavam claras diferenças: o último poeta concentrou-se no processo de leitura, criando trajetórias geométricas que definiam a recepção do

poema; em contrapartida, Gullar investigou o próprio conceito de livro, seccionando o formato retangular das páginas. Assim, a leitura dos quatro Livros-Poemas é determinada por sequências de páginas, uma vez que as palavras não estão apenas inscritas nelas, mas também dentro dos livros. Para ele, o Livro-Poema é “a tentativa de usar a página (o livro) como um elemento interior ao poema” (GULLAR, 1959^B). Na 1^a. Exposição Neoconcreta, por sua vez, Jardim renovou o universo da prosa, mostrando sua adaptação do ato de escrever às exigências neoconcretas. Com efeito, o escritor apresentou composições geométricas de palavras em sequências, cujas descontinuidades semânticas expulsaram a narrativa para a periferia imaginária do trabalho, evitando a armadilha comunicacional do concretismo. Para ele: “o fio narrativo está presente acima do texto. Não é exposto por desnecessário. Não se conta uma história: mostra-se. Muitas vezes aparece o processo ideogramático” (JARDIM, 1958).

Os Livros-Poemas e a prosa neoconcreta engajam os leitores, seja pelo ato de virar as páginas, seja pela necessidade de avaliar conteúdos expressivos ou subjetivos. Esse engajamento estava implícito no *Ballet Neoconcreto* de Jardim e Pape, cuja apresentação ocorreu no Teatro da Praça, Copacabana, em 14 de abril de 1959, expandindo a exposição para além do MAMRJ. Diferentemente da primeira apresentação⁷, os coreógrafos optaram por uma abordagem mais sintética da dança: estimulados pela música construtivista⁸ e por projeções de luz, os dançarinos ocultaram-se atrás de figuras geométrica (um retângulo e um quadrado do tamanho de corpos humanos), tentando integrá-las ao plano vertical do palco, em uma paródia clara da estética concreta. Mas as tentativas repetidas de integração não tiveram sucesso, sendo que ela foi apenas sugerida no final da apresentação – e isso ocorreu quando as figuras retornaram à escuridão e ao silêncio (JARDIM, 1959^C; Pape, 1959). Assim, Jardim e Pape recusaram o racionalismo visual do concretismo e apelaram para o envolvimento emocional e intelectual do observador, articulando dança, música e pintura.

7 A primeira versão da apresentação da dança de Pape e Jardim chamou-se *Ballet Concreto* e foi encenada no Teatro Copacabana, que ficava no Hotel Copacabana Palace, em 11 de agosto de 1958. Essa versão foi livremente inspirada no poema concreto de Jardim Alvo-Olho, de 1958, e na música experimental do francês Michel Philippoti.

8 Na verdade, Jardim inventou o compositor Gabriel Artusi, mostrando um bom senso de humor. De fato, a música sintética tocada no *Ballet Neoconcreto* era de sua autoria (JARDIM, 1959^B).

Amílcar de Castro desenhou o *layout* do catálogo da exposição, cujas capa frontal e posterior exibem formas retangulares pretas sobre fundos brancos (Figura 2)⁹. Após a apresentação do Manifesto Neoconcreto, o catálogo registrou os participantes: eles ganharam páginas duplas para apresentar uma listagem dos trabalhos de um lado, e uma fotografia, do outro; ademais, cada contribuição foi caracterizada por um meio expressivo específico. “Pintura” identificou as páginas de Clark; “gravura”, as de Pape; “escultura”, as de Weissmann e Amílcar de Castro; “ballet”, as de Jardim e Pape; e, finalmente, “literatura” caracterizou as páginas duplas de Spanúdis, Jardim e Gullar. Assim, os artistas neoconcretos confiaram em classificações tradicionais e práticas. Porém, ao lado de obras visuais e poemas construtivistas, o catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta fez também referências aos Livros-Poemas de Gullar e ao *Ballet Neoconcreto* de Jardim e Pape – enquanto aquelas obras baseavam-se em meios específicos, estas já os misturavam.

No *Manifesto Neoconcreto*, os artistas participantes da 1ª. Exposição Neoconcreta declararam as características estéticas e artísticas do novo movimento, formalizando as divergências que dividiram o concretismo brasileiro nos últimos anos. Gullar iniciou o documento protestando contra o fato da arte concreta levar a uma “perigosa exacerbação racionalista” (GULLAR *et.al*, 1959). Ele declarou também que uma “noção mecanicista da construção”, típica da ciência, invadiu a linguagem de pintores e escultores. Em oposição, ele propôs uma reinterpretação do construtivismo internacional (neoplasticismo, suprematismo e Escola de Ulm) e do concretismo paulista. Ele argumentou que Mondrian, Malevitch, Pevsner e Vantongerloo, entre outros, criaram novos significados expressivos através de suas obras, superando seus fundamentos teóricos. Para Gullar: “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 funda e revela” (Ibidem).

Para os artistas neoconcretos, a racionalização concreta substituiu as qualidades inerentes da obra de arte por objetividades científicas e positivistas. Em vez disso, o manifesto reafirma a “expressão”, tentando inverter a equação idealista para dar preferência à prática sobre a teoria. Em última

9 O layout de Amílcar de Castro sugere que o catálogo da 1ª. *Exposição Neoconcreta* fazia parte da *Coleção Espaço*, que era editada por Gullar para divulgar a produção da vanguarda carioca desde 1958.

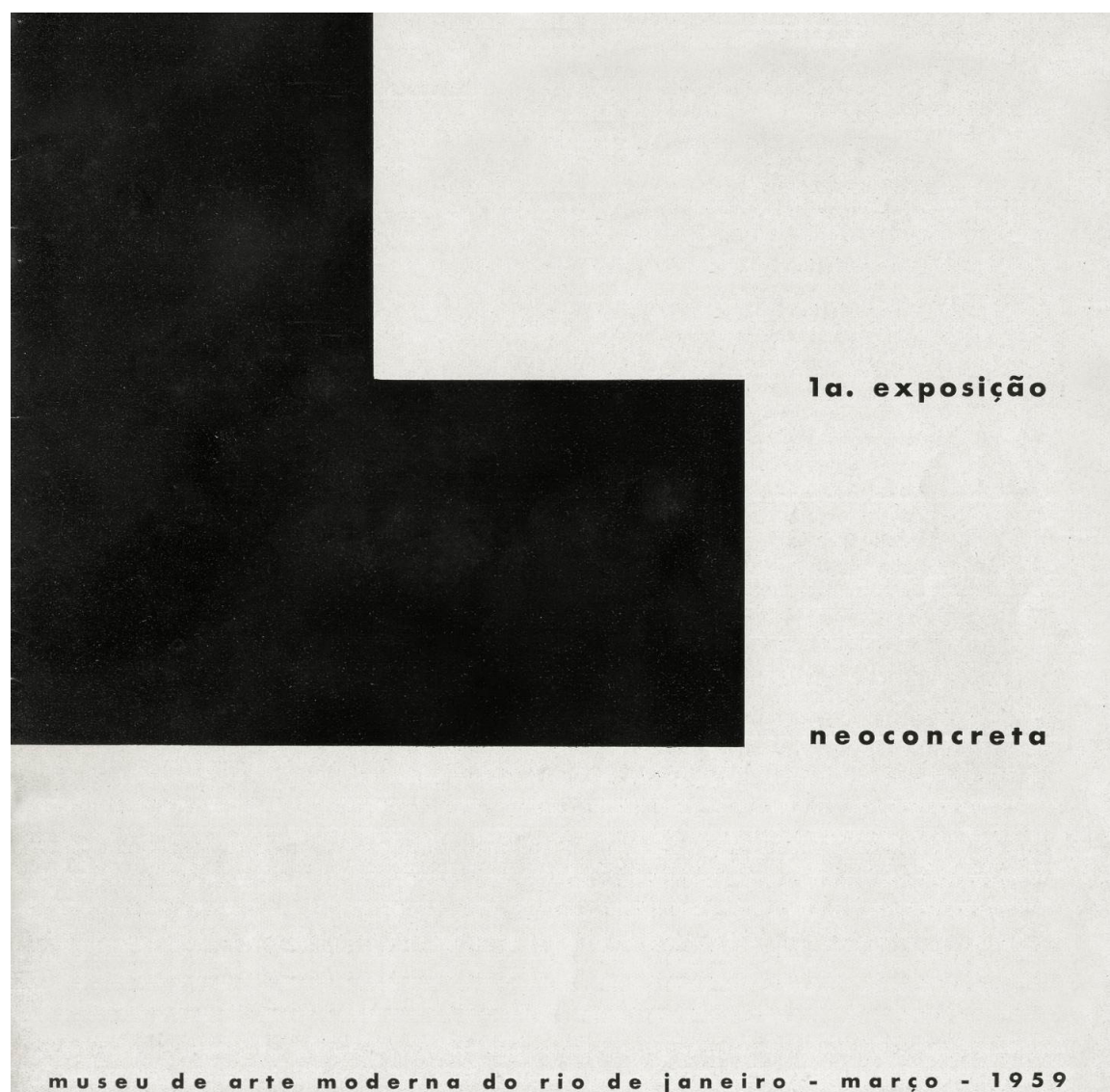


Figura 2
Capa do catálogo da
1a. *Exposição Neo-
concreta*, realizado
no Museu de Arte
Moderna do Rio de
Janeiro (MAM/RJ),
março e abril de 1959.
Fotografia: Renato
Rodrigues da Silva

análise, Gullar condenou o causalismo implantado pelo concretismo, uma vez que essa ideologia apreendia o homem e a obra de arte como máquinas entre máquinas. Com base na fenomenologia de Merleau-Ponty – bem como nas ideias de Ernst Cassirer e Suzanne Langer –, ele afirmou que os neoconcretos não percebiam a “obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”¹⁰ (Ibidem). Portanto, a

10 De passagem, nós sublinhamos que o crítico estava, então, refutando as ideias concretas de Waldemar Cordeiro, que afirmou: o “conteúdo na arte é um *‘corpus solidum,’* real e visível.” (CORDEIRO, 1956).

obra não pode ser analiticamente separada em seus elementos constituintes. sendo apreendido unicamente por meio da experiência direta. Essa ênfase na percepção imediata da obra revela-se como uma declaração de princípios modernista. Para Charles Harrison,

Se há uma lição que a crítica Modernista teve que oferecer é a de que devemos de fato “lê-la apropriadamente”, isto é, encarar a obra de arte em seus próprios termos – que podem ser termos formais – antes de submetê-la a categorização, interpretação ou julgamento. (...) No que se refere à arte, o modo em que se dá essa experiência é sensorial e emocional, ao mesmo tempo que intelectual (HARRISON, 2003, p. 63).

Essa ênfase nas características imediatas da obra é a razão de Gullar afirmar que “a teoria segue a prática” – uma máxima que ele repetiu por toda a vida.

Partindo de uma psicologia causalista, o concretismo apreendeu o “tempo”, o “espaço”, a “forma” e a “estrutura” como entidades objetivas, criando composições que se ancoram no estímulo ótico e na reação reflexa. Como num laboratório de ciências, a obra concreta “fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo”¹¹ (GULLAR *et al*, 1959). Em vez disso, os artistas neoconcretos constroem as obras baseadas na fenomenologia, o que permite a integração daquelas noções em uma totalidade que funda uma nova significação, desencadeando um “fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e as dá como tempo – como espacialização da obra”. Levando esse raciocínio ainda mais longe, numa metáfora vitalista, o líder neoconcreto entendeu 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” (Ibidem).

O *Manifesto Neoconcreto* também defendeu a criação de obras expressivas na poesia e na prosa, repudiando o racionalismo concreto. Depois de analisar as contribuições para esses gêneros literários, ele declarou que na pintura, na poesia, na prosa, 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.)” (Ibidem). Nesta passagem, discernimos a origem kantiana da noção neoconcreta de autonomia, que separa o juízo estético das ciências e da moral. No devido tempo, alguns artistas neoconcretos tornar-se-iam cada vez mais preocupados com o cumprimento dessa condição, que aparentemente limitava

11 As próximas citações são do *Manifesto Neoconcreto*.

suas ambições experimentalistas. No início, poucas propostas cruzaram as convenções dos meios artísticos e gêneros, como os Livros-Poemas e o *Ballet Neoconcreto*, mas elas se difundiram posteriormente. Por esta razão, o neoconcretismo acabou dilacerado pelos requisitos discrepantes dados pela declaração modernista de autonomia e suas ambições experimentalistas.

Neoconcretismo em debate

Os artistas cariocas anunciaram o lançamento do neoconcretismo na imprensa, principalmente no *Jornal do Brasil*. Este jornal apoiou um intenso processo de modernização que estava convertendo um país agrícola em um industrial. O programa de desenvolvimentismo do presidente Juscelino Kubitschek conseguiu construir a nova capital federal, Brasília, em apenas cinco anos – um programa que foi promovido na imprensa nacional como um gesto heróico que redimiria os brasileiros de seu passado colonial. Nesse período, o *Jornal do Brasil* replicou esse processo de modernização, pois seus proprietários transformaram um pequeno jornal de classificados em uma empresa jornalística de última geração, organizando diversos departamentos para divulgar notícias políticas, esportivas e culturais. É bastante compreensível que esse jornal tenha apoiado a construção da nova capital do país, assim como a arte modernista que foi seu suporte espiritual.

O *Jornal do Brasil* promoveu novos desenvolvimentos nas áreas das artes visuais, poesia, arquitetura, filosofia e música, contratando jovens poetas e artistas, tais como Jardim, Gullar e Amílcar de Castro, para exercer as funções de editor, crítico de arte e *designer* gráfico, respectivamente. Jardim reorganizou o encarte cultural semanal deste jornal – o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)* –, publicando-o de 1956 a 1961. Este encarte discutiu a nova cultura artística do país, promovendo a estética de vanguarda na forma e no conteúdo, não só por experimentar com *design* gráfico, como também por divulgar temas inovadores e inéditos. No final de 1959, por exemplo, o *Jornal do Brasil* apoiou o congresso extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte – realizado em Brasília (em construção), São Paulo e Rio de Janeiro –, publicando seus anais no *SDJB* (JARDIM, 1959^E). Assim, o encarte atualizou os leitores brasileiros sobre questões artísticas e culturais num país que não recebia sistematicamente as publicações produzidas no circuito internacional.

Inicialmente, o *SDJB* apoiou a arte concreta e divulgou a I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro na virada de 1956, abrindo suas páginas igualmente aos artistas paulistas e cariocas. No entanto, depois que a relação entre eles se deteriorou em meados do ano

seguinte, com a separação da poesia concreta em dois grupos independentes, os editores da *SDJB* tornaram-se mais seletivos. Após a exposição coletiva de Chraroux, Clark e Weissmann na Galeria das Folhas, em São Paulo, em 1958, as coisas mudaram definitivamente, sendo que o *SDJB* tornar-se-ia um meio extraoficial de propaganda do neoconcretismo, a partir do começo de 1959. Entretanto, no circuito altamente polarizado do Rio de Janeiro, o apoio do *Jornal do Brasil* a esse movimento encontrou a oposição do jornal *Correio da Manhã*, pois o crítico Jayme Maurício frequentemente cedeu sua coluna diária de arte aos artistas e poetas do concretismo.

Na virada de 1958, Gullar ausentou-se do *Jornal do Brasil* por alguns meses, aproveitando a oportunidade para articular o neoconcretismo: ele trabalhou nos bastidores do circuito, convidou artistas para participarem do movimento, organizou a 1ª. Exposição Neoconcreta, e redigiu o manifesto. Ao mesmo tempo, Jardim reorganizou a redação do *SDJB*, reduzindo o número de artigos sobre arte, talvez para criar a necessidade de uma novidade. Após a exposição de lançamento do neoconcretismo, os dois amigos apresentaram uma estratégia bem planejada: eles pararam de abrir espaço para artistas e poetas concretos no *SDJB* e responderam aos seus ataques de forma anônima, usando a coluna chamada “Tabela”¹² sem assinar os artigos para evitar polarizações; ao mesmo tempo, o espaço concedido aos artistas cariocas no jornal tornou-se incomparavelmente maior e mais personalizado do que aquele dedicado ao concretismo. Se essa estratégia foi planejada para promover o neoconcretismo é uma questão em aberto, mas seus participantes certamente tiraram proveito.

Dois dias após o lançamento no MAMRJ, o *SDJB* publicou o número especial *Experiência Neoconcreta*, em 21 de março de 1959. A capa foi feita por Amílcar de Castro, tornando-se um marco do novo movimento: ela exibe a manchete em negrito, cujas palavras são alinhado verticalmente e horizontalmente, promovendo a exposição e os participantes em um estilo próximo ao construtivista russo (Figura 3)¹³. Esse exemplar apresentou

12 A coluna “Tabela” foi organizada em outubro de 1958 e perdurou até o final da *SDJB*. O fato de seus artigos não serem assinados gera alguns problemas de autoria. Em geral, Jardim escreveu os artigos sobre poesia concreta e neoconcreta, e Gullar, sobre arte concreta e neoconcreta.

13 Há uma polêmica em relação à autoria do desenho gráfico do número especial do *SDJB*, pois há autores que asseguram que Jardim fez o layout (VARELA, 2009). Contudo, Gullar afirmou diversas vezes que Amílcar de Castro foi o autor.

um novo participante do movimento, o escritor Cláudio Mello e Souza¹⁴. Além do Manifesto Neoconcreto e do artigo de Gullar *Lygia Clark: uma experiência radical*, escrito seis meses antes, a edição divulgou a poesia, o balé, a escultura, a xilogravura e a música neoconcretos, imprimindo textos poéticos, além de fotografias de obras. Nos meses seguintes, tanto a exposição quanto o Manifesto Neoconcreto tornaram-se alvos de duras críticas na imprensa nacional.

A 1ª Exposição Neoconcreta foi um sucesso de público, sendo que o livro de assinaturas registrou cerca de oitocentos visitantes, número expressivo para aquele período. A divulgação do neoconcretismo incluiu duas palestras, nas quais Gullar e Jardim falaram sobre suas características artísticas e poéticas, nos dias 14 de abril e 6 de maio, respectivamente. A divulgação do novo movimento também ocorreu através da imprensa: não apenas jornalistas e críticos cariocas e paulistas comentaram suas propostas, como também aqueles ligados ao concretismo seguiram o mesmo caminho. No primeiro grupo, devem ser mencionados Haroldo de Hollanda, Eliseu Visconti Cavalleiro, Jayme Maurício, Antônio Bento, Mário Barata, Quirino Campofiorito, Lourival Gomes Machado e Roberto Pontual; e, no segundo grupo, que era menor, citamos José Lino Grünwald, Waldemar Cordeiro e Mário Pedrosa. Os poetas do Grupo Noigandres estiveram ausentes desses debates, possivelmente porque anteviram que qualquer altercação com os artistas neoconcretos funcionaria em benefício destes¹⁵.

Em geral, a crítica privilegiou a longevidade e a consistência da arte concreta em detrimento do suposto caráter derivativo da dissidência; mesmo assim, os jornalistas Hollanda e Cavalleiro promoverem o novo movimento¹⁶ (HOLLANDA, 1959; CAVALLEIRO, 1959). Antes da abertura da 1ª Exposição Neoconcreta, Jayme Maurício (1959) mencionou “a efervescência do grupo

14 Em abril de 1959, Mello e Souza expôs o poema Fome, Fogo, Amarelo em várias ruas do Rio de Janeiro, usando enormes letras maiúsculas tal como em cartazes publicitários (QUINTANILHA, 1959).

15 Durante a 1ª Exposição Neoconcreta, Gullar comentou um artigo de Haroldo de Campos (CAMPOS 1959) sobre Max Bense, que ficou sem qualquer resposta. O crítico carioca (GULLAR, 1959^E) escreveu: “Por que Haroldo de Campos se esforça por coincidir com Bense? Toda a posição existencial de Bense se opõe ao racionalismo cientificista de Haroldo de Campos, que traça programas antecipados (e não cumpridos) para a poesia concreta na base de estruturas matemáticas pré-existentes”.

16 Não seguiremos os debates numa ordem estritamente cronológica, pois isso dificultaria a articulação do argumento desse artigo.

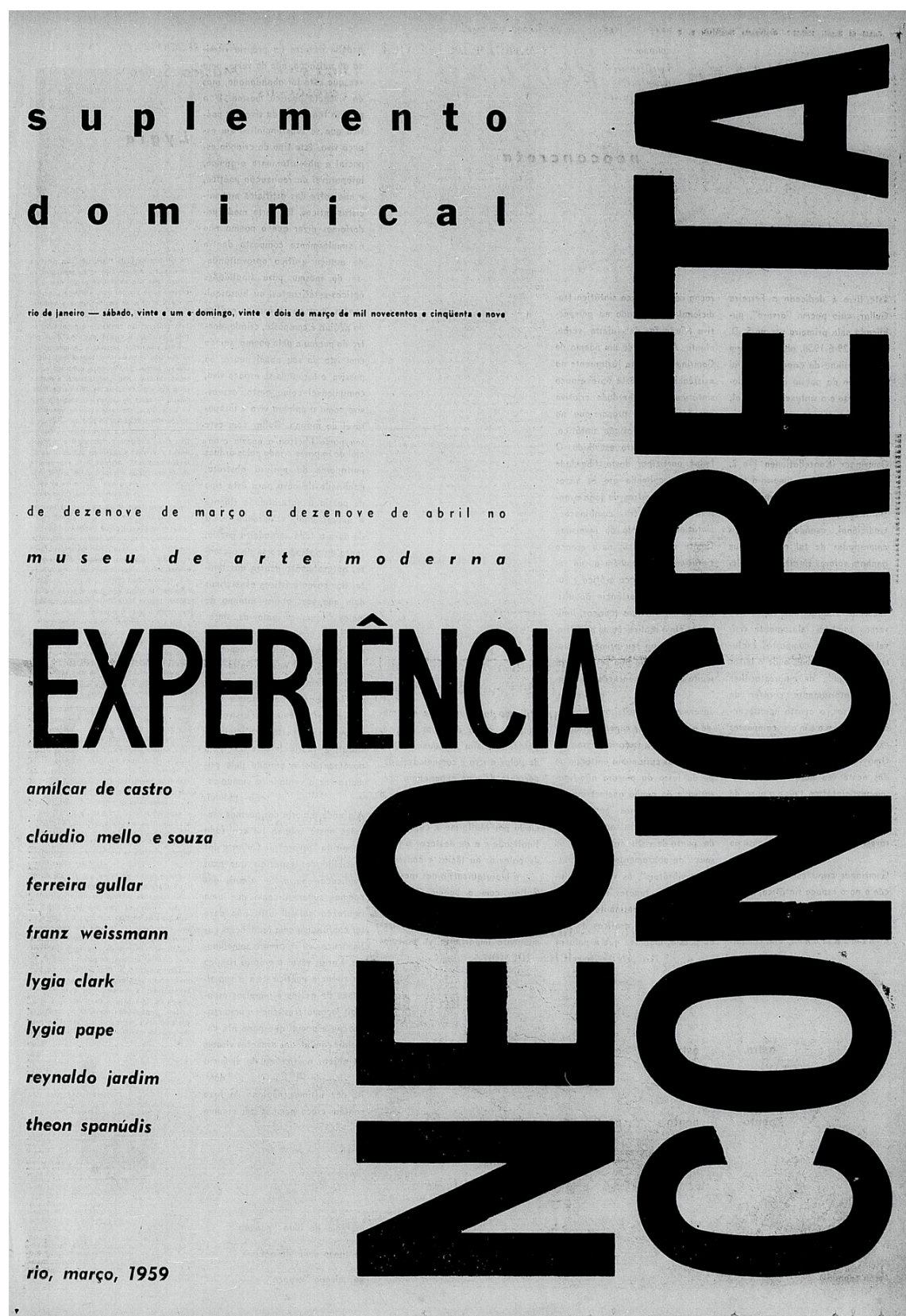


Figura 3
Capa do número espe-
cial dedicado ao neo-
concretismo do Suple-
mento Dominical do
Jornal do Brasil (SDJB),
21 de março de 1959

algo irregular do Rio”, ao anunciar justamente uma exposição do concretismo em São Paulo. Logo após a abertura, Antônio Bento escreveu três artigos censurando o atraso do construtivismo brasileiro como um todo. Segundo ele, essa tendência “entrou em decomposição e cindiu-se” (BENTO, 1959^A); tal fato prova que a arte concreta estava em “declínio” em relação à Europa, que apoiava o informalismo e o tachismo há anos (BENTO, 1959^B). Além disso, ele declarou que Clark “está cada vez mais fiel aos princípios do concretismo”, cujo despojamento priva-a de qualquer senso de cor¹⁷ (BENTO, 1959^C). Por sua vez, Barata declarou que “as obras neoconcretas expostas não correspondem ao voltaface estético anunciado pelo respectivo manifesto”: sendo concreto ou neoconcreto, para ele, o resultado era basicamente idêntico (BARATA, 1959).

Jardim e Gullar responderam às objeções. Para o editor do *SDJB*, Maurício revelou um entendimento errôneo do “espírito de liberdade individual de investigação que preside o grupo carioca, em vez de aceitar princípios dogmáticos” (JARDIM, 1959^A). Para rejeitar a afirmação de Bento sobre o atraso do construtivismo no Brasil, o líder do movimento sinalizou a capacidade neoconcreta de absorver, transformar e renovar práticas estrangeiras, vendo-a como uma característica positiva: “em vez de esperar pelo ‘*dernier cri*’ europeu, os neoconcretos abrem o seu próprio caminho, valendo-se do que descobriram por si mesmos” (GULLAR, 1959^D). Ainda respondendo a Bento, Gullar afirmou que essa adaptação e renovação dos princípios concretos podem ser percebidos, por exemplo, nas pinturas de Clark, que se diferenciam das de Sacilotto, pois o “ritmo orgânico unitário” da artista difere das composições seriais do concretista (GULLAR, 2015, p. 233-234). Por fim, o crítico carioca rebateu a afirmação de Barata, que acreditava que esses dois movimentos eram indistintos: para ele, o neoconcretismo não pretende romper com conquistas passadas, mas demonstrar que as “obras representam – e representavam já muito antes – uma tendência dentro da arte concreta, que não se concilia com o racionalismo radical de outras tendências concretistas” (Ibidem, p. 149-150).

A maioria das objeções girava em torno da identidade do neoconcretismo, incluindo a de Campofiorito, que se importunava com o prefixo “neo”, definido por pequenos detalhes que “a mais das vezes podem apenas des-

17 Nessa passagem, fazemos referências aos três artigos de Bento, uma vez que o crítico repetiu o mesmo argumento contra o neoconcretismo nas três oportunidades.

virtuar-lhe a pureza e a exatidão [do concretismo], contendo os germes da decadência” (CAMPOFIORITO, 1959). Os editores do *SDJB* rejeitaram essas alegações com competência, respondendo ponto-a-ponto às ideias desse crítico para ampliar a polêmica e promover o novo movimento no circuito brasileiro (JARDIM, 1959^D). Ademais, Lourival Gomes Machado esmiuçou o Manifesto Neoconcreto em sua coluna no *O Estado de São Paulo*; além de repreender Gullar pela citação supostamente indevida da filosofia de Ernst Cassirer, o crítico declarou que os artistas cariocas não perceberam que,

no campo do não figurativismo, a única teorização de consistência é aquela que, impenitentemente racional, leva ao conceito de “objetivação” e, pois, à dura escolha que joga para um lado os concretistas, e para outro os não concretistas, proibindo variantes acomodatórias, ainda mesmo as crismadas com um “neo” (MACHADO, 1959^B).

Como o Manifesto Neoconcreto criticava a objetivação racionalista do trabalho, Machado afirmou que seus signatários eram artistas não concretos.

Gullar não se intimidou com a atitude professoral de Machado, ironicamente chamando-o de “ilustre” e “douto”, além de sublinhar sua má leitura textual e desconhecimento do fenômeno estético. Especificamente, o crítico carioca questionou a diferença entre a arte concreta e a sua teorização.

[Machado] confunde a arte concreta – arte não figurativa de sentido construtivo – com a teorização provinciana que dela fizeram os concretistas de São Paulo. O que o Manifesto Neoconcreto deixa claro é que a tendência mecanicista e racionalista não é elemento essencial daquele tipo de arte, mas consequência de se ter sobrestimado certas afirmações teóricas (perfeitamente justificáveis na época em que foram feitas), em detrimento da obra propriamente dita, que se afirmou precisamente na medida em que ultrapassou as teorias (GULLAR, 2015, p. 230).

Para Gullar, a obra neoconcreta afirma sua autonomia ao superar as teorias da objetivação. Por fundar uma nova significação, esse trabalho transcende a realidade – e não o oposto, segundo Machado declarou em seu texto. Assim, o crítico carioca defendeu essa precedência da obra como parte da identidade neoconcreta. Portanto, o neoconcretismo não era um movimento não concreto, mas abraçava a ambição mais sutil de retificar essa estética. Gullar e seus companheiros propuseram uma nova poética construtivista, valorizando a autonomia e o fazer artístico em detrimento da conceituação apriorística.

O debate entre Machado e Gullar produziu mais dois artigos, revelando um

viés político. A defesa do neoconcretismo feita por Gullar deu continuidade à polêmica de dois anos entre os grupos concretos paulista e carioca, polêmica essa que também ressoou no campo institucional. Em janeiro de 1959, Hermelindo Fiaminghi, Judith Luand, Luiz Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Kasmer Féjer e Waldemar Cordeiro organizaram a exposição “Seis Artistas Concretos” na Galeria de Arte das Folhas, em São Paulo (GRÜNEWALD, 1959^A). Os objetivos deste evento eram duplos: os organizadores, então, tentavam ofuscar o lançamento do neoconcretismo, além de criar um fato novo, tornando-os mais competitivos em relação ao prestigioso Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, de 1958, enfraquecendo a candidatura de Clark¹⁸. Desafiadoramente, os concretistas chegaram a anunciar a remontagem desta exposição no MAMRJ, o que não aconteceu. Paralelamente, eles convidaram Machado para escrever a apresentação do catálogo, o que não representava sua adesão ao concretismo, mas sua validação como ponta de lança da vanguarda brasileira: eles queriam – e conseguiram – o reconhecimento da sua autoridade (MACHADO, 1959^A).

Quando Machado escreveu a tréplica ao artigo de Gullar, o crítico paulista já havia participado da comissão de avaliação do Prêmio Leirner, que acabou conferindo o primeiro prêmio ao artista informal Manabu Mabe (GULLAR, 1959^C). Embora defendendo os artistas concretos, ele fez oposição “cerrada” às candidaturas de Clark e Weissmann – de acordo com outro membro do comitê, que sentiu necessidade de tornar público o processo de avaliação (ABRAMO, 1959) –, sugerindo que o mesmo tornara-se um defensor não alinhado do concretismo. Em última instância, sua tréplica ao artigo de Gullar evitou o debate sobre o Manifesto Neoconcreto, mas criou a ficção que o crítico carioca fora incapaz de responder às suas ideias e que, em vez disso, acusou-o de aderir ao concretismo (Machado, 1959^C). No artigo *Um crítico invencível*, o líder neoconcreto encerrou o imbróglio:

Todas os reparos de Machado foram respondidos [no primeiro artigo], e se alguém deve explicações, no caso, é o crítico paulista que, em seu longo artigo, perdeu mais uma vez a oportunidade de provar que a citação de Cassirer no Manifesto está deslocada. Prove isso, Dr. Lourival, quero ver. (GULLAR, 1959^C).

18 A exposição de Clark na Galeria de Arte das Folhas, em 1958, foi indicada para o Prêmio Leirner. Mas o que foi planejado como uma exposição individual finalmente contou com um desenhista paulista, Charoux, e um escultor carioca, Weissmann (VIEIRA, 1958).

É importante afirmar que a defesa que Gullar fez do seu conhecimento da filosofia de Cassirer não foi meramente circunstancial, como veremos.

Por fim, Roberto Pontual fez uma resenha da 1ª. Exposição Neoconcreta, analisando a relação entre teoria e prática. Segundo ele, o neoconcretismo não foi além da teoria: esse movimento pretendeu ser uma complementação do concretismo, mas falhou quase totalmente quando foi praticado, mantendo-se irrealizado (PONTUAL, 1959). Apesar disso, esse crítico destacou os aspectos positivos do Manifesto e dos Livros-Poemas de Gullar, que aparentemente não respondeu às críticas – talvez imaginando um fogo amigo, ele se silenciou. Na verdade, Pontual aderiu ao neoconcretismo um ano depois, tornando-se um colaborador regular do *SDJB*: primeiro publicando seus poemas, depois traduzindo filósofos, linguistas e críticos (Susanne K. Langer, Ernest Fenollosa e Maurice Blanchot, entre outros) relevantes para o movimento e, por fim, escrevendo artigos sobre poesia neoconcreta. Em 1961, o crítico participou de um dos debates mais acalorados do *SDJB*, tematizando o legado neoconcreto na poesia brasileira.

A crítica do concretismo

Em geral, os poetas, artistas e críticos associados ao concretismo atacaram o novo movimento de forma mais substancial. Em vez de analisá-lo, no entanto, José Lino Grünewald e Waldemar Cordeiro correram sobre a arte concreta no início de 1959, tentando tirar o foco da 1ª. Exposição Neoconcreta – mas jogaram farpas de sarcasmo e ironia na dissidência carioca quando o silêncio não era oportuno. Em fevereiro, próximo ao lançamento do neoconcretismo, o primeiro crítico declarou que a poesia concreta não poderia evitar “facções a posteriori”, como a desenvolvida por Gullar e Jardim, que era “mais eclética do que ortodoxa” no tocante à composição e à estrutura (GRÜNEWALD, 1959^B). Após a exposição, contudo, ele revisou os conceitos do Manifesto Neoconcreto, concentrando-se na poesia: para Grünewald, quando a palavra é usada como uma “forma pura, qual uma dada linha reta para um quadro, a estruturação do poema perde o seu caráter de função adjetiva e vem a ter uma função substantiva”, transformando-se no “conteúdo da obra”, fato esse que supostamente assustou os poetas neoconcretos. Ele enfim criticou o apego de Jardim e Gullar à fenomenologia, que foi entendida como um “paradigma generalizante indefinível” (GRÜNEWALD, 1959^C).

Gullar respondeu judiciosamente a essas observações nos artigos *Concretismo* e *Concretismo e confusão*, publicados no *SDJB*. No primeiro artigo, o crítico negou a acusação de ecletismo:

Desde Kant que o campo da arte foi, de uma vez por todas, definido como terreno independente entre razão pura e razão prática. A noção de uma arte ortodoxa, arte fundada em leis a priori já passou. O grupo neoconcreto não faz do ecletismo a sua bandeira nem põe menos rigor em seu trabalho (GULLAR, 2015, p. 224).

No segundo artigo, o líder neoconcreto diferenciou as propostas concretas e neoconcretas na poesia, criticando a transformação da palavra em uma forma gráfica, tal como propusera o primeiro movimento. Ele perguntou: em que se “resume uma palavra escrita desligada de ‘qualquer experiência subjetiva’, senão a uma forma grafada na folha de papel? Que a palavra jamais se renderá a isso, nós o sabemos”. Outrossim, Gullar apontou várias contradições no argumento de seu oponente, que agora aceitava as dimensões alusivas e representativas da palavra que, de fato, são irreconciliáveis com sua “função substantiva”. Portanto, para Gullar, essas ideias poderiam ser ironicamente reconectadas à poética neoconcreta¹⁹ (GULLAR, 1959^F).

Em geral, o debate girou em torno da distinção entre o concretismo paulista e a forma como os artistas neoconcretos desdobraram suas propostas. Com efeito, a identidade do neoconcretismo continuou sendo o pomo da discórdia: porque Gullar entendia a nova estética como parte do concretismo, ele preferiu esticar seus parâmetros a criar novos, pelo menos neste momento. De qualquer maneira, o debate abriu um abismo insuperável entre as duas correntes. Essa situação pode explicar o tom bastante agressivo de Cordeiro numa entrevista ao jornal *Correio da Manhã*. Depois de repetir várias passagens do *Manifesto Ruptura* (Figura 4)²⁰, ele declarou: “não perdemos tempo com problemas que não existem, como o da moldura. A nossa teoria é a super-estrutura fiel do nosso trabalho e não permite sacar arbitrariamente neos”, afirmando ainda que esse problema era um golpe de “escritores pernósticos e amadores” (CORDEIRO, 1959^A). Essa agressividade foi intensificada no final da entrevista: para ele, o neoconcretismo resultou de “veleidades hegemônicas de arrivistas e que não deixa de fazer transparecer tacanhas vaidades pessoais” (Ibidem).

19 No artigo *Concretismo e confusão*, o crítico ironicamente analisou as contradições de Grünwald: “o que os paulistas deveriam dizer corajosamente, de público, é que renegam suas teorias mirabolantes, em vez de negar que as tenham feito, agora que o caminho oposto ao seu afirma-se fecundo e criador.”

20 Cordeiro e um grupo de artistas de origem europeia lançaram o *Manifesto Ruptura*, dando início oficial ao Concretismo no Brasil, em 1952.

ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.

contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado
precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- todas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Na refutação, Gullar comentou sarcasticamente várias passagens da entrevista. Ele também indicou o que se revelaria um aspecto definidor do neoconcretismo num futuro próximo:

a pretensão e a ignorância costumam andar de mãos dadas: se Cordeiro se dispusesse a um mínimo de realismo em face da pintura atual, veria que o problema da moldura está intimamente ligado a todos os problemas da pintura, desde o de integração na arquitetura até o da sua significação existencial (GULLAR, 2015, p. 227).

Na verdade, esse problema não era irrelevante para o neoconcretismo, ao contrário, pois guiaria vários artistas neoconcretos na sua fase experimental. Desde 1954, com efeito, Clark incorporara a moldura em seus quadros, criando as séries *Descoberta da Linha Orgânica* (1954), *Quebra da Moldura* (1954) e *Superfícies Moduladas* (1955-1956). Gullar analisou essa pesquisa em *Lygia Clark: uma experiência radical*, de 1958, dando início a uma colaboração que gerou a dissidência carioca. Nesse artigo, o crítico enfocou o problema da moldura que iria, em seu desenvolvimento lógico, recusar a noção modernista de autonomia artística. Portanto, o ataque de Cordeiro a tal problematização artística praticamente encerrou o debate entre ambos os grupos.

Por sua vez, o crítico Mário Pedrosa – que era simpatizante do concretismo – estava no Japão durante a 1ª. Exposição Neoconcreta e não participou nos debates sobre o lançamento do neoconcretismo²¹. Depois de retornar ao Brasil, em junho de 1959, o crítico apresentou sua visão sobre o assunto. Para Pedrosa, a denominação neoconcretismo e o movimento eram apropriados. Esse reconhecimento resultou de um gesto político porque ele recebeu a notícia do neoconcretismo como um fato consumado: o crítico esforçava-se para manter a liderança sobre as duas tendências construtivistas da vanguarda brasileira. O crítico não apenas validou o novo movimento, como também defendeu – em outras passagens do artigo – a preponderância da autonomia artística sobre manifestos e teorias (PEDROSA, 1959). Tratava-se de uma declaração de fé no modernismo que tranquilizava os opositores, e que manteve sua posição de autoridade no meio artístico brasileiro. Nesse momento, Gullar reassegurou-se em relação ao Neoconcretismo e à autonomia da arte.

Figura 4 (anterior)
Manifesto Ruptura,
 assinado por Lothar
 Charoux, Waldemar
 Cordeiro, Geraldo de
 Barros, Kazmer Fegér,
 Leopoldo Haar, Luiz
 Sacilotto e Anatol
 Wladyslaw, em 1952

21 De fato, Gullar enviou uma carta a Pedrosa em 16 de fevereiro de 1959, comunicando a organização e o lançamento do neoconcretismo, além de resumir os principais pontos do *Manifesto Neoconcreto*.



Figura 2
Capa do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* (SDJB), 15 de outubro de 1959

Enfim, Gullar (Figura 5) sintetizou as realizações e os princípios neoconcretos, bem como a polêmica com o Concretismo, no artigo *Da arte concreta à arte neoconcreta*²². Ele mencionou as primeiras experiências de arte concreta no Rio de Janeiro, em 1951, a I Exposição Nacional de Arte Concreta, a cisão da poesia concreta, em 1957, e a separação final dos dois grupos. Para os artistas paulistas, as noções de tempo, espaço e estrutura na arte são idênticas às da ciência. “Os neoconcretos negam essa identidade que, a seu ver, rouba à arte a categoria de meio de conhecimento e linguagem criativa independente” (GULLAR, 2015, p. 241). Ele também definiu as características do Concretismo: arte como produto; forma baseada na mecânica dos elementos; ênfase na visão (teoria da Gestalt); rejeição do sujeito; e palavra poética fundada na inscrição gráfica na página. Ponto-a-ponto, o crítico apresentou as características dos trabalhos do novo movimento, que eram opostas às do Concretismo: arte como linguagem autônoma; forma baseada na expressão de elementos geométricos; recepção a partir do corpo (fenomenologia); afirmação do sujeito; e palavra poética criada simultaneamente por meio da expressão verbal e da experiência da página. Com essas características, Gullar defendeu o status modernista da obra neoconcreta.

22 Gullar originalmente escreveu o artigo *Da arte concreta à arte neoconcreta* para a revista *Módulo*, em março de 1959, sendo, portanto, um balanço dos principais pontos da oposição entre concretismo e neoconcretismo feito durante o lançamento do segundo movimento.

Naquela revisão, contudo, Gullar apontou outra diferença entre concretismo e neoconcretismo. Por um lado, Haroldo de Campos afirmou que a poesia “trata de uma nova arte de expressão que exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico novos”, gerando um “objeto verbivocovisual” (GULLAR, 2015, p. 239). Por sua vez, o líder neoconcreto definiu a poesia neoconcreta em contraposição à essa proposta. Citando as palavras de Jardim como suas, ele escreveu:

Poesia: estado uno e único, estado primeiro, fato sem desenrolamento, não sequência de ação, expressão de uma só tomada global e total, objeto integral, não partível, desdobrável, mas inteiro em cada tempo desse desdobrar, impossibilidade vital de história, anedota. Esfera. Nem antes nem depois. Captação e registro de um tempo do tempo (JARDIM, 1958)²³.

Para Gullar a poesia neoconcreta era “transssintática” (GULLAR, 2015, p. 244). Infelizmente, a diferenciação entre as duas poéticas nunca foi questionada²⁴, o que teria redimensionado o debate sobre a identidade neoconcreta, uma vez que a poesia transssintática questionava a pureza e a independência da linguagem. Gullar então apresentou uma reflexão sobre trabalhos já realizados²⁵ – fiel à sua própria origem, o neoconcretismo começou a mudar antes que o crítico pudesse teorizar plenamente sobre essa mudança.

A noção de símbolo de Gullar

O debate sobre a identidade do neoconcretismo terminou com a declaração pública de Pedrosa e o texto de Gullar. A partir desse momento, novos eventos – como a Exposição de Livros-Poemas na sede do *Jornal do Brasil*, em agosto de 1959, e a remontagem da 1ª. Exposição Neoconcreta em Salvador, em novembro daquele ano – apresentaram propostas artísticas inovadoras, mudando o debate. No entanto, o crítico literário Assis Brasil fez uma pequena história do Concretismo e de sua dissidência, enfocando

23 Nessa passagem, Gullar aproveitou a distinção entre poesia e prosa feita por Reynaldo Jardim.

24 Apesar disso, Cordeiro não perdeu a oportunidade para afirmar novamente que a obra de arte é um “corpus solidum” e que, além da noção de objetividade, não existe concretismo (CORDEIRO, 1959^b). Neste artigo, Cordeiro analisou o problema da “objetividade”, apropriando-se do artigo de Machado sobre a arte concreta.

25 Para Gullar, a “poesia transssintática” misturava a linguagem escrita com objetos na criação de uma nova unidade poética, tais como os Livros Poemas, que misturavam a linguagem com as páginas dos livros (SILVA, 2013,) e os experimentos poéticos de Jardim.

a I Exposição Nacional de Arte Concreta, a ruptura poética em meados de 1957, e, finalmente, o Manifesto Neoconcreto. Embora seu artigo *Concretismo: literatura em pânico* tenha sido aprovado no final de 1959, ele só foi publicado em meados do ano seguinte (BRASIL, 1960). Dada a radicalização do neoconcretismo – com a divulgação dos artigos de Gullar sobre o não-objeto na virada deste ano –, o artigo de Assis Brasil, que já vinha atrasado, apareceu ainda mais deslocado contextualmente, uma vez que não teve a oportunidade de discutir os últimos acontecimentos.

Para Assis Brasil, com efeito, o problema da identidade neoconcreta ainda estava em discussão. Seu artigo era ao mesmo tempo histórico e crítico, sugerindo positivamente que o neoconcretismo estava sendo aceito no cânone da poesia brasileira. Mas o autor teve dificuldades conceituais no desenvolvimento do seu argumento, que se apoiava em apenas um lado da disputa poética (GRÜNEWALD, 1958), fazendo generalizações que recusavam distinções cruciais. Sua argumentação estava ancorada na noção de “subjetividade”: para ele, o Concretismo conseguiu manter a palavra poética sob diretrizes rígidas e objetivas, enquanto sua dissidência aceitou a influência subjetiva do poeta, acabando por repetir a Geração dos 45²⁶. Para Assis Brasil: “parece de fato ser a discordância entre os dois grupos de poetas mais de ordem interpretativa de pontos de vista teóricos. O fator subjetivo do poema, no entanto, é o que está em jogo” (BRASIL, 1960, p. 68).

Apesar de Assis Brasil fazer uma generalização conciliadora sobre a inevitável subjetividade da linguagem, a alegação de que a poesia neoconcreta era comparativamente propensa a uma ênfase subjetivista não foi aceita nem por Pontual nem por Gullar, que alimentaram o debate na imprensa. Um tanto desiludido com o artigo, muito aguardado no meio literário brasileiro, o primeiro crítico escreveu o artigo *Debate reaberto*: além de outros aspectos negativos, como a superficialidade da análise, o que lhe pareceu mais grave foi “o fato de seu autor haver exagerado nas críticas que fez ao ‘subjetivismo’ dos neoconcretos, incorrendo em certos excessos e omissões” (PONTUAL, 1960). Para ele, a intensificação subjetivista acontecia em uns poucos poemas neoconcretos ruins, o que também se sucede com a poesia

26 O Geração de 45 preocupou-se mais com a precisão da linguagem, contenção emocional e estetização poética do que com a inovação formal. Os poetas e escritores Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Lygia Fagundes Telles, Mario Quintana e Ariano Suassuna pertenceram a esse vasto movimento, que inicialmente influenciou Gullar.

concreta referente à questão da racionalidade. Apesar dessas deficiências – e, principalmente, apesar de Assis Brasil ter avaliado a poesia neoconcreta com julgamentos tendenciosos e omissões (em particular, os Livros-Poemas de Gullar) –, Pontual destacou que seu artigo teve o mérito de chamar a atenção para a importância do concretismo e do neoconcretismo na poesia brasileira.

Por sua vez, Gullar foi mais agressivo em sua resposta: “esse ensaio de Assis Brasil me parece insuficiente no exame de ideias, falho no material que convoca e equívoco na maioria dos julgamentos” (GULLAR, 1960). Ele questionou uma miríade de aspectos do artigo, como dados históricos, nomes de poetas e conceitos filosóficos, destacando o *parti pris* do autor e sua afirmação de que os poetas neoconcretos aspiravam a desregramentos subjetivistas. Portanto, o crítico descartou o tom conciliador de Assis Brasil, que afirmava que os poetas paulistas tinham consciência da inevitável condição subjetiva da linguagem e da poesia. Para Gullar, essa posição resultou de adaptações posteriores feitas em sua teoria desde a publicação do manifesto de Haroldo de Campos, *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, dois anos antes, que era inflexível quanto à predeterminação matemática do poema. Assim, Gullar apontou as inconsistências conceituais do concretismo, destacando as relações entre poesia e teoria. Ele concluiu sua análise com um tom bastante irônico: “sim, Assis, a poesia paulista é coerente com a sua teoria, só que a teoria não é coerente consigo mesmo” (Ibidem).

Gullar escreveu *Posição neoconcreta* em meados de 1960, portanto, seis meses após a formulação vanguardista do não-objeto. Apesar dessa radicalização, o crítico carioca sustentava suas ideias anteriores sobre a noção de arte.

Assis parece não ter entendido o nosso Manifesto. Não temos a intenção – que é a dos paulistas – de criar uma nova arte fora de todas as condições lógicas e psicológicas que suportam a arte de todos os tempos. Nosso manifesto não pretende romper com tudo que se considera arte, das cavernas a Mondrian. Pelo contrário, afirmamos exatamente que, com novos meios, queremos continuar – dentro de nossas possibilidades – esse diálogo fundamental do homem com o mundo – que é a arte (Ibidem).

Apesar dessa afirmativa parecer contraditória, ela nunca foi questionada. Com efeito, mesmo que o conceito de autonomia da arte hipoteticamente isolasse o trabalho da realidade, Gullar acreditava no “diálogo fundamental entre o homem e o mundo – que é a arte”. Como resolver essa contradição nos horizontes da crítica de Gullar e do neoconcretismo?

Para responder à pergunta, devemos apontar a noção de “símbolo” usada por Gullar, que esteve na base de sua crítica de arte desde 1957, pelo menos (GULLAR, 2015, p. 71-76). Ele fundamentou esta noção no livro de Ernst Cassirer, *Linguagem e Mito*. Com efeito, para o filósofo:

mito, arte, linguagem e ciência aparecem como símbolos; não no sentido de meras figuras que se referem a alguma realidade dada por meio de sugestões e representações alegóricas, mas no sentido de forças cada uma das quais produz e postula um mundo próprio (CASSIRER, 1953, p. 8).

Gullar afirmou que a arte é simbólica em seu artigo *Pintura concreta*, também reiterando essa condição ao citar a última frase da passagem acima em *Pintura: expressão simbólica* (GULLAR, 2015, p. 72 e 99). Isso significa que essa definição solta e aberta do símbolo redimensionou a autonomia da arte, criando uma interface entre a prática artística e a cultura – uma interface que era completamente estranha à teoria desenvolvida por outros movimentos construtivistas. Dessa maneira, o crítico articulou elementos conceituais distintos daqueles do Concretismo paulista, cujos membros nunca se cansaram de questionar (SILVA, 2017).

Na remontagem da 1ª Exposição Neoconcreta em Salvador, Lygia Clark apresentou uma nova proposta artística, uma forma preliminar de *Contra Relevo* (1959) ou *Casulo* (1959) que infelizmente não sobreviveu à passagem do tempo; ela recusou a pintura e a escultura, construindo um objeto interdisciplinar. Esse objeto causou uma forte impressão em Gullar, que manteve uma vívida memória dele até o fim da vida. (GULLAR, 2013, p. 89). Mas é importante salientar que, naquele momento, seu aparato conceitual – baseado no relativismo intrínseco da noção de símbolo – liberou-o para receber positivamente este trabalho. Se o lançamento do neoconcretismo preferencialmente difundiu objetos de arte autônomos, após a formulação do não-objeto, os artistas neoconcretos desenvolveram práticas experimentais que pareceriam contraditórias à luz de categorias tradicionais, como pintura, escultura, poesia, etc. O experimentalismo caracterizaria a fase final do movimento. Gullar estava pronto para acompanhar os novos desenvolvimentos. Para ele, a “teoria segue a prática” – e também para o Neococretismo, pela mesma razão.

Referências

- ABRAMO, Lívio. Lívio Abramo esclarece os fatos. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1959.
- BARATA, Mário. Arte neoconcreta – Salão da Estrada. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959.
- BENTO, Antônio. Exposição brasileira na Europa. In *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959^A.
- _____. O neo-concretismo. In *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959^B.
- _____. A exposição dos neoconcretistas. In *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 abril de 1959^C.
- BRASIL, Assis. Concretismo: literatura em pânico. In: *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, no. 5, abril-junho 1960, p. 68.
- CAMARA, Rogério & MARTINS, Priscila. *Poesia/ poema, Wladimir Dias-Pino*. Brasília: Editora Estereográfica, 2015.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Concretismo e neoconcretismo em amistoso desacordo. In *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de maio de 1959.
- CAMPOS, Haroldo de. A nova estética de Max Bense. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 de abril de 1959.
- CASSIRER, Ernst. *Language and myth*. Traduzido por Susanne K. Langer. Nova Iorque: Dover Publications, 1953.
- CAVALLEIRO, Eliseu Visconti. O movimento neoconcreto. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959.
- CORDEIRO, Waldemar. O objeto. In *A & D: Arquitetura e Decoração*, São Paulo, no. 20, novembro-dezembro 1956.
- _____. Conversa com Waldemar Cordeiro. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959^A.

_____. Concretismo. In *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 14, junho 1959^B.

DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FOSTER, Hal, *et al.* *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.

GRÜNEWALD, Jose Lino. Poesia concreta. In *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, vol. III, no. 10, junho 1958, p. 9-37.

_____. Seis concretos na Galeria das Folhas. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1959^A.

_____. Poesia concreta – movimento em expansão. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1959^B.

_____. Concretismo e não-concretismo. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1959^C.

GULLAR, Ferreira. *Poemas*. Rio de Janeiro: Coleção Espaço, 1958.

_____. “Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape no MAM do Rio,” in: *Diário de Notícias*, domingo, 18 de janeiro de 1959^A.

_____. O livro poema. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959^B.

_____. Prêmio Leirner e os premiados. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de abril de 1959^C.

_____. Neoconcreto. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1959^D.

_____. Estética de Bense. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1959^E.

_____. Concretismo e confusão. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1959^F.

_____. Um crítico invencível. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1959^G.

_____. Posição neoconcreta. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1960.

_____. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Ferreira Gullar, conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Ferreira Gullar, antologia crítica: Suplemento Dominical do Jornal do*

Brasil. Editado por Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

GULLAR, Ferreira *et. al.* 1^a. *Exposição Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1959.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Traduzido por João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

HOLLANDA, Haroldo de. Eles fazem arte com a fúria do apocalipse. In *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, no. 66, março 1959, p. 74-79.

JARDIM, Reynaldo. Três prosas concretas. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1958.

_____. Lambretinha II. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1959^A.

_____. Gabriel Artusi: música neoconcreta. In: *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959^B.

_____. Duas formas no tempo. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959^C.

_____. Direito ao neo. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1959^D.

_____. A síntese das artes. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1959^E.

MACHADO, Lourival Gomes. A presença dos concretistas. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 de janeiro de 1959^A.

_____. Adesões, manifestos etc. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 de abril de 1959^B.

_____. Resposta sobre resposta. In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de junho de 1959^C.

MAURÍCIO, Jayme. Os concretistas de São Paulo: plano piloto. In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1959.

PAPE, Lygia. Ballet, experiência visual. In *SDJB*, Rio de Janeiro, 21 de março de 1959.

PEDROSA, MÁRIO. De retorno. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de junho 1959.

PONTUAL, Roberto. Neoconcretismo: teoria impraticada. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1959.

_____. Debate reaberto. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1960.

QUINTANILHA, Dirceu. Fome Fogo Amarelo. In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1959.

SILVA, Renato Rodrigues da. Ferreira Gullar's non-object, or how neoconcrete poetry became one with the world. In *World & Image*, vol. 29, no. 3, julho-setembro 2013, p. 257-272.

_____. Ferreira Gullar's art criticism and the debates of Concretism in Brazil. In *World Art*, vol. 7, no. 1, janeiro-junho 2017, p. 157-187.

_____. Entre o céu e a terra: as esculturas (neo)concretas de Franz Weismann dos anos 1950. In: *Ars*, vol. 17, no. 37, dezembro 2019, p. 105-142.

SPANÚDIS, Theon. *Dez poemas concretos*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1964.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: relações e manifestações*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

VIEIRA, José Geraldo. Lygia Clark e Franz Weissmann. In *Folha da Manhã*, São Paulo, 5 de outubro de 1958.

Lista de ilustrações

Figura 1: Franz Weissmann, *Três Pontos* (1957), aço, 71 X 95 X 82 cm. Fotografia: Renato Rodrigues da Silva.

Figura 2: Capa do catálogo da 1ª. *Exposição Neoconcreta*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ), março e abril de 1959. Fotografia: Renato Rodrigues da Silva

Figura 3: Capa do número especial dedicado ao neoconcretismo do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, 21 de março de 1959.

Figura 4: *Manifesto Ruptura*, assinado por Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fegér, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw, em 1952.

Figura 5: Capa do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, 15 de outubro de 1959.

Artigo recebido em 11 de janeiro de 2022 e aceito em 20 de maio de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

