

DO QUADRO-OBJETO CUBISTA AO NÃO-OBJETO NEOCONCRETISTA: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS LEITURAS DE FERREIRA GULLAR E MÁRIO PEDROSA

Diogo Vieira de Almeida*

Desde o início do século XX, o campo das artes visuais se via em uma busca pela construção de um novo espaço de representação, que com o esgotamento da linguagem impressionista, tinha no cubismo um precursor, porém, seu sentido revolucionário e as experiências pictóricas cubistas só seriam retomadas com o movimento *De Stijl*, mas especificamente com a obra de Piet Mondrian.

Se com o cubismo, os objetos eram inicialmente decompostos, logo, as experiências da fase sintética os conduziram a planificação, eliminando a tridimensionalidade e desarticulando as estruturas do objeto pintado. Porém, nessa fase sintética, segundo a leitura de Ferreira Gullar, identificam-se duas vertentes opostas, uma tendendo à eliminação total do objeto na pintura e a outra tendendo ao retorno do objeto ao signo, de tendência tachista. Aqui, interessa a primeira vertente, que somente terá continuidade no Neoplasticismo com a eliminação dos vestígios do objeto, já desarticulado pela planificação, sobrando então a tela em branco, presença material que tornar-se-ia o novo objeto da pintura.

A partir desses argumentos, podemos voltar nosso olhar para a figura de Albert Gleizes, que junto com Jean Metzinger publicou a obra *Du cubisme*, primeiro texto teórico a respeito do movimento cubista. Apesar de seu ponto de vista ser exagerado, polêmico e em parte falso a cerca da definição do que é o cubismo, Gleizes toca muitas vezes em problemas fundamentais da estética cubista. Um deles diz respeito à ideia de quadro-objeto. Em seu livro *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo ao neoconcretismo*, Ferreira Gullar transcreve as palavras de Albert Gleizes que definem o quadro-objeto:

O quadro-objeto não será mais uma redução ou uma ampliação dos espetáculos exteriores, tampouco será uma enumeração de objetos ou de acontecimentos transportados de um meio onde existem verdadeiramente a outro onde não são mais que aparências. Será um fato concreto. Terá sua independência legítima, como toda criação natural ou não; não conhecerá outra escala que não a sua própria, não despertará a ideia de comparação por semelhança. (GLEIZES apud GULLAR, 1999: 63)

Em face dessas declarações, podemos afirmar que as palavras de Gleizes pretendiam ser mais uma tomada de posição frente à produção artística impressionista, já esgotada, e uma

* Graduando em História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ, bolsista PIBIAC/UFRJ.

tentativa de consolidar a arte dita abstrata, do que ser um divisor de águas entre tradição e modernidade. No entanto, elas já constituem um prelúdio às transformações e rompimentos com o conceito de quadro, representação e espaço tradicionais, que só tomariam forma de fato no Neoplasticismo.

As ideias de Gleizes de certa forma lembram a posição tomada por Theo Van Doesburg, um dos principais artistas integrantes do movimento *De Stijl*, quando procurou uma nova definição para a arte abstrata, referindo-se a ela como arte concreta, porém sem nada acrescentar à problemática da arte abstrata, diferentemente das colocações de Mondrian, através de sua arte ou seus escritos. Essa posição de Doesburg somente teria influência anos à frente, quando as pesquisas no campo artístico se direcionaram para uma arte dita construtiva e, segundo Gullar, contribuíram para a exacerbação racionalista dos concretistas. Ao afirmar que “nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície” (DOESBURG apud GULLAR, 1999: 168), Doesburg atribuía à forma uma condição de realidade, desligando-a de seu contexto significativo geral, numa posição que conduziria a uma objetividade entre o artista e a forma, semelhante à do cientista e a natureza.

De modo geral, essas tomadas de posição, sejam a de Gleizes ou anos depois a de Doesburg, representam uma crise frente a um sistema de representação e de um espaço tradicional que já não dava mais conta da experiência moderna. A partir do cubismo e depois, com o neoplasticismo, o espaço tradicional se rompe e o novo objeto passa a ser a presença material da tela. A arte concreta, entretanto, dá pouco ou nenhum seguimento às pesquisas em torno da questão do objeto nas artes visuais depois das pesquisas da Bauhaus e do movimento *De Stijl*. Os concretistas propunham a criação de uma arte baseada em concepções matemáticas e perceptivas, cujo processo criador começaria na imagem-ideia e resultaria na imagem-objeto. Segundo uma citação de Tomás Maldonado, transcrita em *Etapas da Arte Contemporânea* por Ferreira Gullar, este processo de criação concreta se resumiria em tornar uma teoria matemática um objeto visual traduzido para um quadro.

No Brasil e na América Latina em geral, o projeto construtivo europeu foi retomado e transformado em um projeto de vanguarda, sendo que em solo brasileiro, esse projeto foi implementado em meio a um cenário artístico ainda, até certo ponto, pré-moderno, dominado pelas figuras de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Segall e Pancetti. Um cenário onde as questões fundamentais da arte moderna ainda não tinham se desenvolvido de maneira madura, estando limitadas apenas a algumas soluções inteligentes aplicadas a obras de alguns artistas.

No projeto concretista brasileiro, identifica-se uma vontade de superação do subdesenvolvimento e do atraso tecnológico, em uma tentativa de modernização do país. Em um de seus artigos, *O paradoxo concretista* de 1959, Mario Pedrosa sinaliza esse desejo desenvolvimentista enaltecendo a “gramática concretista” e colocando-a como fator de transformação da qualidade artesanal e mesmo estética da arte brasileira, inclusive da industrial, além de sinalizar uma melhora significativa nas artes gráficas, que demonstrariam agora, segundo ele, um aspecto menos “provinciano” (PEDROSA, 2007: 25).

Na busca intensificada da racionalização dos processos artísticos e culturais, processos produzidos a partir da realização de relações formais e cromáticas previamente definidas pela teoria da Gestalt, seguindo um esquematismo reducionista, o concretismo acabou por fazer com que a maior parte de sua produção fosse composta por exercícios ópticos. Assim, de simples manipulação das descobertas da *Gestalttheorie*, acusa-se a arte concreta de tornar-se uma prática acadêmica, guiada por regras e medidas rígidas.

A reação neoconcretista a esses aspectos dogmáticos concretistas acabaria por causar a retomada das pesquisas em torno das questões do objeto, que ocasionariam, de fato, o rompimento dos conceitos tradicionais de quadro e escultura. Considerando as leituras de Gullar e também de Pedrosa, este rompimento atinge sua maior realização nos trabalhos de Lygia Clark, nos quais a artista enfoca o quadro como um todo orgânico, atribuindo significação à moldura e enfrentando-o não como um apoio para representação, mas como um objeto-símbolo.

A partir das experiências neoconcretas, Ferreira Gullar publica a teoria do não-objeto em uma edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta. Em seu *Diálogo sobre o não-objeto*, Gullar justifica esse nome como algo não pertencente à pintura nem à escultura, desprovido de elementos de uma arte representativa e que tem como condição de existência o fator de transformação espacial, resultado de um trabalhar e refundar do espaço, como renascer permanente da forma e do espaço. Diferente do quadro-objeto cubista, o não-objeto teorizado por Gullar é algo que já constitui uma teoria consolidada, mas nada nos impede de traçarmos um estudo comparativo entre ambos, partindo da premissa de que o estudo de um objeto pode ocasionar maior entendimento do outro.

A obra pictórica de Gleizes jamais conseguiu alcançar a independência por ele exigida para a obra cubista. Sua produção, inicialmente voltada mais para o cubismo analítico, traz simples estilizações, como por exemplo, em sua tela *Mulheres Costurando*, onde ele desestrutura a figura feminina e os objetos representados. Mesmo alcançando a abstração, Gleizes mantém seu compromisso com a estilização exterior, como na obra *Em um Veleiro*. Logo, o conceito de

quadro-objeto, como fato concreto, independente da figuração, não se vê realizado em suas obras, que sempre partem de um objeto real, existente, para a sua estilização ou abstração, sem chegar a compreender as experiências de Braque, por exemplo, que introduziu a colagem de objetos diretamente na tela.

O quadro-objeto cubista, segundo Gleizes, ainda afirma-se como quadro tradicional (e necessita disso para se fazer valer como obra), apesar de não corresponder exatamente a nenhum objeto exterior e não suscitar comparações por semelhança. Já quanto ao não-objeto neoconcretista, este abdica da base na escultura e integra a moldura ao quadro, eliminando assim todos os elementos tradicionais da pintura e da escultura para inserir-se diretamente no espaço. Nesse ponto, “pintura” e “escultura” mesclam-se no não-objeto, e isso acaba por gerar discussões sobre a atribuição dessas antigas nomenclaturas tradicionais às produções neoconcretas. Mario Pedrosa, em dois de seus artigos a respeito da obra de Lygia Clark, *Significação de Ligia Clark* e *Lygia Clark, ou o fascínio do espaço*, faz dois pequenos apontamentos em torno desta problemática.

Em *Significação de Ligia Clark*, Mario Pedrosa trabalha inicialmente a problemática da escultura na arte moderna para em seguida partir para as descobertas de Lygia Clark, descobertas que decorrem de longas pesquisas e experimentações que conduziram a artista a rebelar-se contra as formas seriadas concretistas e a integrar a moldura ao quadro para, em seguida, desestruturar a noção mesma de quadro. Lygia rebate a visão puramente óptica concretista, para desejar uma interação entre espectador e obra e uma procura por compor um espaço, colocando dessa maneira, segundo Pedrosa, um problema de escultor.

Já em *Lygia Clark, ou o fascínio do espaço*, Pedrosa discorre sobre a descoberta que a artista chama de “linha orgânica”. Não diferentemente do outro artigo, Pedrosa nos fala da aproximação de Lygia com a arquitetura e seu interesse pelos problemas de “integração das artes”, porém aqui, ele trata de analisar como ela conduziria suas possíveis influências e contatos com as obras de Josef Albers, mestre da Bauhaus, para realizar suas próprias experiências plásticas. Experiências que culminariam na transformação do quadro em um todo orgânico, armado e que permite ao espectador a produção de uma consciência fenomenológica efetiva, não só sensorial e óptica.

Citado direta ou indiretamente em ambos os artigos, os *Bichos* de Lygia Clark representam um resultado de experiências plásticas radicais e um desdobramento dos seus *Casulos*. Seus *Bichos* combinam um todo orgânico com um dinamismo espacial, sendo não só essencialmente não-objetos, pois transcendem os conceitos tradicionais de pintura e escultura

para se tornarem objetos híbridos, que se inserem no espaço e realçam valores plásticos, arquitetônicos e escultóricos. O *Bicho* pede ao espectador uma relação nova, onde este coloca-se também como criador, a cada movimento, pois no subir e descer das placas metálicas ele desencadeia o modificar do objeto, que se transforma em algo novo a cada momento, o que acaba por somar à questão da espacialidade o fator temporal. Por fim, o binômio temporalidade e espacialidade constituiriam posteriormente dois fatores fundamentais na produção artística contemporânea.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro/São Paulo: MAM/Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.