


Piet Mondrian e o Neoconcretismo brasileiro: a constituição de uma narrativa através da crítica de arte de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar

Piet Mondrian and Brazilian Neoconcretism: the constitution of a
narrative through the art criticism of Mário Pedrosa and Ferreira Gullar

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18306

BRUNO HENRIQUE FERNANDES GONTIJO

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

 0000-0001-8957-581X

Resumo

Este artigo parte da correspondência “imaginária” de Lygia Clark (1920-1988) ao pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944) para discutir a consolidação de um discurso constantemente reiterado pela crítica de arte brasileira em relação ao Neoconcretismo brasileiro. A pesquisa procura entender como a crítica de arte de Mário Pedrosa (1900-1981) e, principalmente, os artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), entre os anos de 1956 e 1961, corroboraram para estruturar uma versão da história que pleiteia ao movimento brasileiro uma sucessão, mas também superação das vanguardas europeias e seus artistas.

Palavras-chave: Neoconcretismo. Lygia Clark. Piet Mondrian. Mário Pedrosa. Ferreira Gullar.

Abstract

This article starts from the “imaginary” correspondence between Lygia Clark (1920-1988) and the Dutch painter Piet Mondrian (1872-1944) to discuss the consolidation of a discourse constantly reiterated by Brazilian art critics in relation to Brazilian Neoconcretism. The research seeks to understand how the art criticism of Mário Pedrosa (1900-1981) and, mainly, the articles published by Ferreira Gullar (1930-2016) in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), between the years 1956 and 1961, corroborated to structure a version of history that pleads to the Brazilian movement a succession, but also overcoming the European vanguards and their artists.

Keywords: Neoconcretism. Lygia Clark. Piet Mondrian. Mário Pedrosa. Ferreira Gullar.

“Hoje me sinto mais solitária que ontem”¹. Em maio de 1959, dois meses após a inauguração da 1ª Exposição Neoconcreta e da publicação do manifesto no Jornal do Brasil, Lygia Clark já se mostrava descontente com os rumos do movimento e parecia sinalizar uma dissidência do grupo de artistas cariocas. Como confidente para suas angústias artísticas e na esperança de uma revelação, um lampejo quanto à melhor decisão a ser tomada, Lygia escreve uma carta em tom confessional ao pintor holandês Piet Mondrian, falecido quinze anos antes, em fevereiro de 1944. A artista evoca a força do “simpático mestre”, como se refere a ele na carta, para ajudá-la a encarar uma realidade insuportável que, em meio à sua solidão, seria tal qual uma chuva para “a flor que nasce na areia ou no asfalto”.

Nos diários de Lygia Clark há duas versões com textos idênticos para a *Carta a Mondrian* (Diários 2 e 4) [Figura 1]. A coletânea dos escritos deixados por Clark se organiza em quatro fichários com capa de couro preto, quase todos datilografados e com pequenas correções manuais². Os textos contidos nesses diários compreendem escritos de 1955 a 1972, organizados de forma cronológica, mas não linear. A estruturação do arquivo entrelaça vida e obra: relatos de sonhos e lembranças estão entrecortados por anotações de trabalho ou projetos artísticos. A sua vida íntima e o seu trabalho plástico estão em relação de consonância e simbiose, como se a matéria-bruta do seu processo artístico partisse de suas experiências mais íntimas. Ademais, nos arquivos da Associação Cultural Lygia Clark, destacam-se igualmente as diversas correspondências endereçadas a amigos como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Guy Brett (1942-2021) e, principalmente, a Hélio Oiticica³.

Nos cadernos constam também duas versões da carta endereçada a Luiz de Almeida Cunha [Figura 2]. Uma delas, a contida no diário 4, está datada de 05 de agosto de 1959, posterior, portanto, à *Carta a Mondrian*.

¹ CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 46-49.

² As correções mais comuns encontradas nos textos dos diários são referentes a questões ortográficas, de acentuação e rasuras. Lygia Clark dificilmente acrescentava manualmente novo conteúdo ao texto datilografado que, na maior parte das vezes, permanecia sem uma versão final.

³ As cartas endereçadas a Hélio Oiticica do período que se estende de 1967 a 1974 foram organizadas em livro por Luciano Figueiredo. CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. **Cartas 1967-74**. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 42.

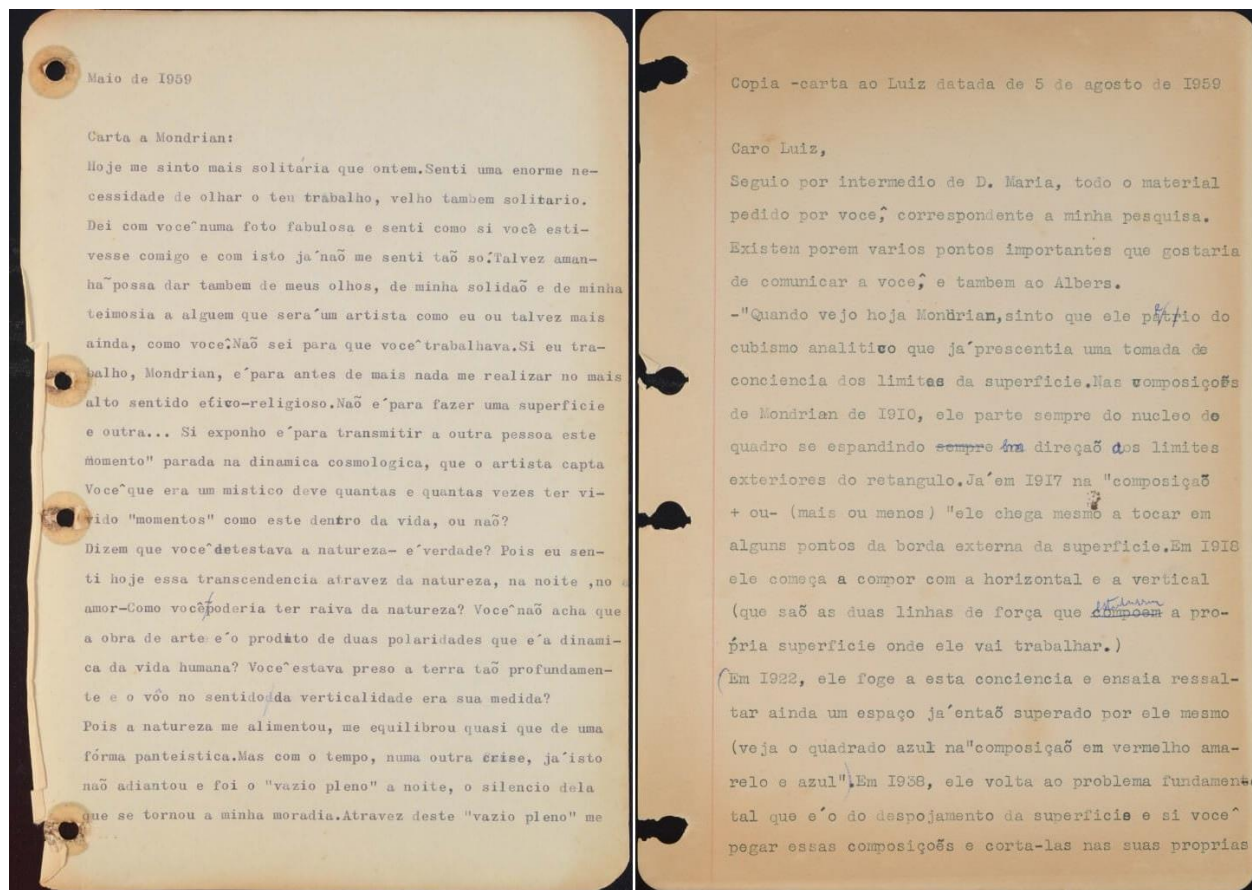


Figura 1: Carta a Mondrian (maio de 1959). Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 2: Carta a Luiz de Almeida Cunha (05 ago. 1959). Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

Nesta última⁴, Clark faz uma análise da obra do pintor holandês, suas raízes no cubismo analítico e “a tomada de consciência dos limites da superfície”. O texto faz referência às telas de Mondrian que compreendem o período de 1910, anterior à consolidação do Neoplasticismo, até a sua fase tardia dos últimos anos em Nova Iorque⁵. Nessa carta, Clark procura traçar uma linha de pensamento que conecta o trabalho do pintor holandês à sua própria pesquisa com as *Superfícies Moduladas* do final da década de 1950. Se na *Carta a Mondrian* ela declara “eu continuo o seu problema, que é penoso”, na missiva à Luiz de Almeida Cunha, Lygia vai além, demonstrando como se afasta do trabalho do pintor para construir sua própria obra, como se nota no seguinte excerto:

O meu problema está intimamente ligado a esta problemática, só que no lugar de repetir estas linhas, cruzando-as em verticais e horizontais, eu inverteo “virtualmente” a própria superfície, trabalhando com o seu limite, que eu chamo de ‘fio do espaço’.

⁴ A carta está disponível online: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61676/1959-carta-ao-luiz-almeida-cunha-diario-2>. Acesso em: 31 dez. 2024.

⁵ Piet Mondrian chega a Nova Iorque em 03 de outubro de 1940 onde permanecerá até a sua morte em 1 de outubro de 1944.

[...] Outra diferença entre o que faço e Mondrian é que ele continuou a subdivisão da superfície [...]. Quando eu começo a compor com as 'unidades' eu somo esses elementos e obtenho o inverso: o 'espaço modulado' nasce desta soma e a superfície é a consequência lógica da soma das unidades.⁶

É certo que o tema Mondrian estava presente nos pensamentos da artista principalmente durante todo o ano de 1959, período que coincide com a publicação do Manifesto Neoconcreto, do qual Lygia Clark é signatária, e da realização da 1ª Exposição Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) [Figura 3]. Nessa primeira exposição, ocorrida em março de 1959, Clark apresenta vinte e seis trabalhos (oito Planos em superfície modulada, onze Espaços modulados e sete Unidades). Além de Lygia, também participam da primeira mostra os artistas Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Pape (1927-2004), além dos poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986).

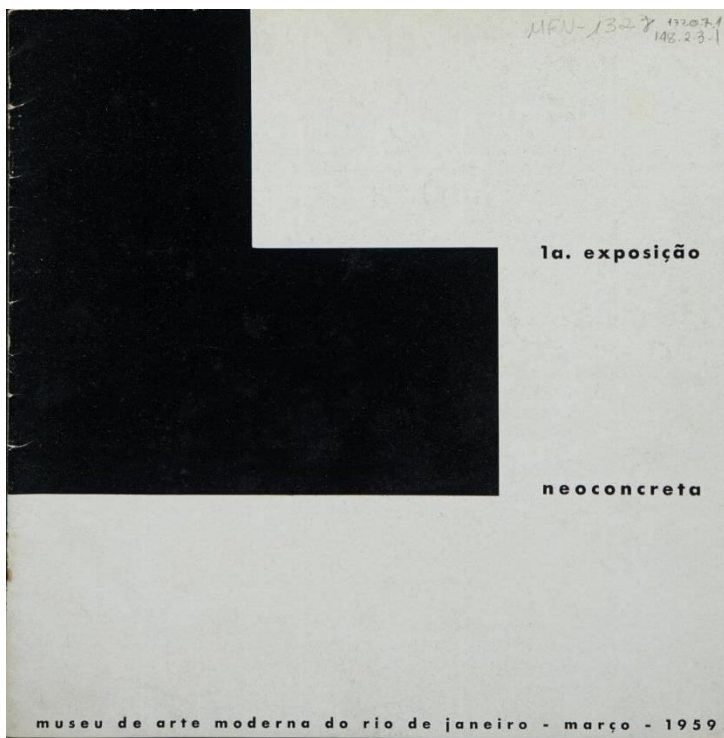


Figura 3:
Catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta realizada no MAM-RJ, em 1959. Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

O tema Mondrian é retomado por Clark posteriormente em carta para Guy Brett de 1967, em resposta a um questionário enviado pelo crítico para uma publicação no catálogo da exposição *Towards the invisible*, a se realizar em Londres:

⁶ CLARK, Lygia. [Carta]. Destinatário: Luiz de Almeida Cunha. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1959. 1 carta.

Para mim, Mondrian é o mais importante, pois ele limpou a tela de todo o espaço representativo, aprofundando o achado dos cubistas. Surgiu daí a crise atual desse mesmo espaço. A procura de 'estruturas vivas' que fogem completamente a este espaço representativo é o que nos resta. Usamos o espaço só na medida em que o tempo da obra o revela.⁷

Quase três décadas após a redação da carta endereçada a Mondrian, o pintor continuava sendo uma referência para a artista. Em 1986, na última entrevista concedida por Lygia que se tem notícia, ao *Jornal Folha de São Paulo*⁸, ao ser questionada pelo jornalista Luciano Figueiredo sobre os anos de estudos no ateliê de Fernand Léger⁹, em Paris, a artista surpreende ao afirmar que à época não conhecia Léger como pintor, “nessa época eu gostava de pintores de décima categoria. Eram os que me interessavam. Mondrian não existia, Léger não existia, nada. Nada disso. Tudo para mim era porcaria”. Mais adiante, na mesma entrevista, ao ser indagada sobre a obra de Picasso (1881-1973), Lygia se esquivava e cita dois artistas cujo pensamento se aproximam mais do trabalho que ela desenvolveria ao longo de sua trajetória.

Eu acho Picasso muito menos importante que a maioria das pessoas. Ele é um cara genial, isso é evidente, mas não tem profundidade. [...] O Duchamp e o Mondrian é que foram os dois grandes da época para mim: um no sentido de acabar o espaço fundo e figura, o Mondrian; o outro por trazer a arte para a vida, o Duchamp.¹⁰

Na *Carta a Mondrian*, ao optar pelo desabafo com um artista de outro tempo histórico, já falecido, Lygia Clark está escrevendo primeiramente para si, buscando encontrar respostas dentro do seu íntimo, em um gênero que Foucault¹¹ denominou de “escrita de si”, já que “ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível”. Para além da dimensão privada, é difícil especular os reais propósitos de Lygia Clark ao escrever o texto. Considerando-se que não há registros de publicação do texto antes de 1998, no catálogo produzido para a primeira grande retrospectiva sobre a obra da artista em Barcelona¹², efetivamente o texto só apareceria em uma publicação brasileira no ano

⁷ CLARK, Lygia. [Carta]. Destinatário: Guy Brett. Rio de Janeiro, 3 de julho de 1967. 1 carta.

⁸ A entrevista foi publicada no caderno Folhetim do Jornal Folha de São Paulo em 2 de março de 1986. Em 2021, uma versão ampliada da entrevista foi publicada no catálogo da exposição comemorativa dos cem anos de Lygia Clark pela Pinakothek. ALAN-BOIS, Yves (org.). **Lygia Clark (1920-1988)**: 100 anos. Tradução de Kika Serra. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2021.

⁹ Os estudos no ateliê do pintor Fernand Léger (1881-1955) compreendem o primeiro período de Lygia Clark em Paris, entre os anos de 1950-1951.

¹⁰ *Ibidem*, p. 148.

¹¹ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos por Manoel Barros da Motta; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

¹² A exposição realizada pela Fundação Tàpies e pela Reunión des Musées Nationaux, em Barcelona, incluiu itinerância em museus em Marselha, Porto, Bruxelas, e Rio de Janeiro. Foi publicado catálogo bilingue da exposição em português/ francês. CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Introdução de Manuel Borja-Villel; textos de Guy Brett, Ferreira Gullar e Paulo Herkenhoff. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

de 2006, na coletânea de escritos de artistas organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim.¹³ Portanto, a carta permaneceu restrita à esfera privada nos arquivos da artista por quase quatro décadas. Outro ponto a ser considerado é a proximidade temporal da carta com a publicação do manifesto. No período de dois meses entre a 1ª Exposição Neoconcreta e a redação da missiva, é improvável que Lygia Clark pudesse dimensionar a atenção que a crítica de arte brasileira destinaria ao movimento nas décadas seguintes.

Na tese que Flávio Moura¹⁴ defende sobre a consolidação da narrativa crítica do Neoconcretismo no Brasil, o pesquisador argumenta que, dentre os participantes da exposição, Lygia Clark era quem detinha mais condições à época de perseguir um caminho próprio, sem que as especificidades do seu trabalho fossem “diluídas em meio a aspirações coletivas”.¹⁵ Para Moura, participar de um coletivo não a deixava confortável e o motivo subliminar da Carta a Mondrian seria demonstrar sua insatisfação em ter os atributos de sua obra solvidos em um grupo de artistas com investigações artísticas diversas, para tanto, sinaliza no texto a possibilidade de se descolar do movimento.

Há desde o início em Lygia uma tendência ao autocentramento, uma atenção às próprias vivências de intensidade tão grande que chega a surpreender que tenha efetivamente partilhado das premissas de um grupo. [...] Mesmo na carta a Hélio Oiticica, que relata sua preocupação, em 1969, em saber se seu trabalho precede ou não a “teoria do não objeto”, está em jogo a tentativa de se desidentificar do coletivo, de reafirmar sua individualidade em detrimento do espírito que norteava aquele segmento de artistas.¹⁶

Para fins metodológicos, considerando-se o teor e o período em que foi redigida, a carta de Lygia Clark será qualificada como um prenúncio dos caminhos que sua obra percorreria a partir do ano de 1959. As pistas deixadas pela artista ao longo do texto serão o ponto de partida para se examinar e discutir a virada que será consumada a seguir, no sentido de, progressivamente, aproximar vida e arte. Para tanto, é necessário entender como é construído o discurso Neoconcreto a partir de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, na tentativa de se compreender como a ideia de sucessão das vanguardas europeias foi arquitetada.

¹³ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

¹⁴ MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção**: o neoconcretismo e a arte contemporânea no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

¹⁵ *Ibidem*, p. 119.

¹⁶ *Ibid.*, p. 120.

A constituição do discurso Neoconcreto em Mário Pedrosa e Ferreira Gullar

A formação do discurso na sociedade ocidental opera através dos procedimentos de exclusão e interdição, sendo que esse processo está estritamente relacionado às instâncias do poder e do desejo¹⁷. Esses dispositivos atuam do exterior para efetivar o controle e delimitar o discurso, perpetuando um ponto de vista dominante e excludente. Outros procedimentos, articulados na perspectiva do interior, são igualmente capazes de exercer o domínio, através dos princípios de classificação, ordenação e distribuição. Todos esses mecanismos foram propagados e repetidos ao longo dos séculos de modo a delimitar e atribuir a poucos o poder do discurso, apregoando uma abordagem linear, supressiva e monocrática da história.

A organização de disciplinas hierarquizadas e com proposições inscritas em um “certo horizonte teórico”, com limites e regras delimitadas, também exerce um princípio de controle para a produção do discurso. Nas fronteiras dos campos de conhecimentos científicos, valendo-se das funções restritivas e coercitiva, as regras do jogo são constantemente reafirmadas. O efeito de rarefação seleciona os sujeitos que podem falar, já que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo”¹⁸.

A história e crítica da arte, como disciplinas estruturadas no ocidente pela hegemonia do pensamento euro-estadunidense, dos países centrais para os colonizados, compeliu para que houvesse uma leitura única e com interpretações circunscritas das histórias das artes. Os estilos e movimentos artísticos são apresentados de forma sequencial, agrupando as semelhanças e apagando as diferenças. Os atravessamentos provenientes de outras práticas em arte, contextos diversos do que é apregoado para determinado período histórico, foram aniquilados da literatura especializada e começam a ser retomados de forma mais sistemática nas últimas décadas com os estudos descoloniais.

Hans Belting¹⁹ em sua análise sobre a alternância de quem detinha o poder dos comentários sobre arte no decorrer da história ocidental, traça um percurso que se inicia na antiguidade clássica até os dias atuais. Para Belting, os poetas foram os primeiros intérpretes das obras ao recriá-las oralmente com o uso da retórica. A partir do século XV, essa atribuição foi delegada aos escritores e, posteriormente, com o surgimento da estética como disciplina, aos filósofos. Belting assinala que finalmente, na

¹⁷ FOUCAULT, Michel; SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 10. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 5-47.

¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹ BELTING, Hans. O comentário de arte como problema da história da arte. In: BELTING, Hans. **O fim da história da arte** - uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

contemporaneidade, os artistas “se apossaram da palavra, conduzindo para a interpretação que desejam em entrevistas concedidas com diligência”²⁰.

Stiles²¹ sustenta um ponto de vista que dialoga com Belting ao afirmar que para se manter uma autoridade sobre determinado assunto, uma das forças mais poderosas é a negligência. A autora cita uma piada conhecida entre os historiadores de que os melhores artistas seriam os que já estão mortos, por não poderem retrucar. A crítica, nesse caso, retém a voz autoral que é substituída pela teoria na qual o trabalho do artista ausente é cooptado em narrativas diversas “sem a autoridade contraditória de uma criatura viva, que pode se colocar”²².

Belting considera que o comentário sobre arte, de certa forma, sempre atuou para abolir a diferença entre comentário e obra, de modo a se colocar no lugar dela, através de uma relação mimética. Belting cita os manifestos dos futuristas, assinados por Filippo Marinetti (1876-1944), e dos surrealistas, de André Breton (1896-1966), como exemplos de uma virada histórica em que a crítica de arte assume o papel da teoria da arte. Isso porque, para Belting, a partir do momento em que filósofos e literatos passam a atuar como porta-voz de um grupo de artistas, a obra passa a ser regida pela teoria. É interessante notar que no caso do Movimento Neoconcreto, citado por Lygia Clark na carta a Mondrian, o autor do texto-manifesto é o poeta Ferreira Gullar e não um dos artistas visuais presentes na exposição. Além disso, tanto Gullar quanto Clark e Hélio Oiticica tinham na figura do crítico Mário Pedrosa o seu grande referencial teórico.

A formação do discurso que vincula o Neoconcretismo com as vanguardas europeias do início do século XX tem início no próprio Manifesto Neoconcreto e nos artigos publicados pelo poeta Ferreira Gullar no *Jornal do Brasil*. Em carta enviada por Gullar a Mário Pedrosa, datada de 16 de fevereiro de 1959, o crítico é categórico em afirmar a filiação direta que pretendia dar ao movimento, sendo o Neoconcretismo, para ele, ao mesmo tempo uma continuidade e desfecho das vanguardas, ou nas palavras do próprio Gullar²³: “o Neoconcretismo realizou, deu o passo que a vanguarda europeia não teve coragem de dar”. A carta a Mário Pedrosa, que se encontrava no Japão, busca ao mesmo tempo informar do conteúdo do manifesto que estava sendo redigido, como também obter a aprovação de Pedrosa, já que esse mantinha uma relação de “mentor” de Ferreira Gullar e de outros artistas participantes da exposição. Ao contrário do que aparenta no Manifesto Neoconcreto²⁴, em que a filiação é reivindicada

²⁰ *Ibidem*, p. 52.

²¹ STILES, *op. cit.*

²² *Ibidem*, p. 202.

²³ ENTREVISTA de Ferreira Gullar a Suely Rolnik – SESC – SP, 2005. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443537>. Acesso em: 28 maio 2022.

²⁴ Mondrian é citado no manifesto surpreendentes sete vezes, para um texto curto, com menos de três laudas.

sem muita modéstia, na carta enviada a Pedrosa, Gullar dá sinais de ironia quanto à ousada missão que destinava ao movimento. Como demonstra Flávio Moura²⁵, o ponto de exclamação demarcado na carta após a citação a Mondrian “é um indício de um distanciamento irônico que não é visível nos textos feitos para publicação”, como se vê:

Quanto ao neoconcretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar do que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos afirmar uma continuidade da arte não-figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias.²⁶

Moura ressalta o quanto de “presunção juvenil” havia no discurso de Gullar, além do descompasso de relacionar a continuidade do trabalho de Mondrian, quarenta anos depois, a um projeto de um grupo de artistas brasileiros. O que chama mais atenção, como indica Moura em sua tese, é que boa parte da historiografia e crítica de arte brasileira repetiu o mesmo discurso de Gullar ao longo das décadas, sem as devidas ressalvas.

No texto de apresentação da I Exposição de Arte Abstrata [Figura 4], em 1953, uma realização do MAM-RJ, mas sediada no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, o artista e crítico Edmundo Jorge (1921-2005) destaca²⁷ a predominância de duas vertentes do abstracionismo entre os artistas presentes.

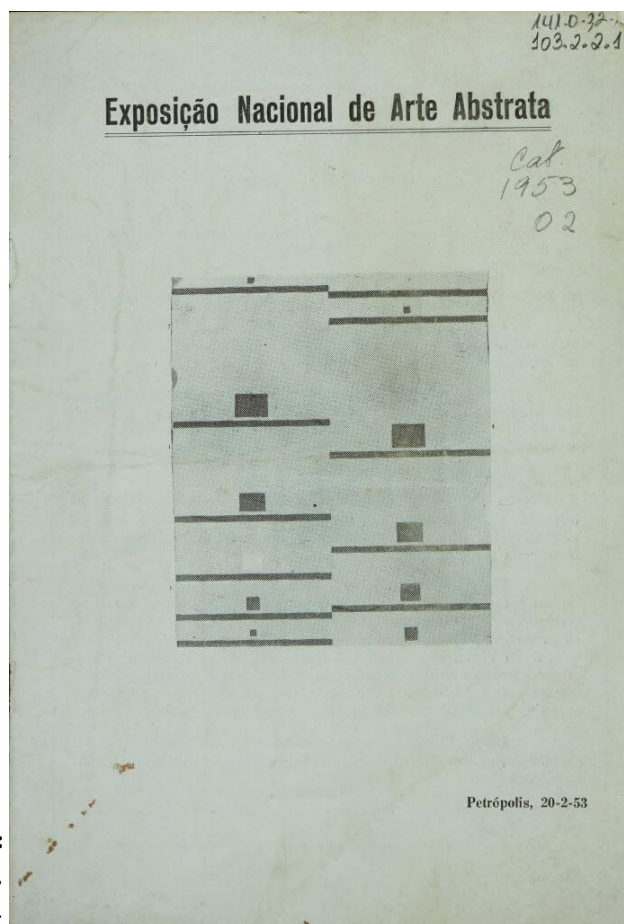


Figura 4: Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, em 1953. Fonte: Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

²⁵ MOURA, *op. cit.*

²⁶ GULLAR, Ferreira. [Carta]. Destinatário: Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1959. 1 carta.

²⁷ JORGE, Edmundo. In: **Catálogo da I Exposição Nacional de Arte Abstrata**. Petrópolis: Hotel Quitandinha, fevereiro de 1953.

Segundo Jorge, a primeira delas seguiria o estilo de Mondrian, com composições mais equilibradas e puras, e estaria representada pelas obras de Ivan Serpa, Abraham Palatnik (1928-2020) e Décio Vieira (1922-1988). Embora não mencionada diretamente no texto, é certo que Lygia Clark pertenceria a essa categoria, já que faz parte do círculo de artistas que no ano seguinte, em 1954, formaria o Grupo Frente, com a exceção de Palatnik que só participaria do Neoconcretismo, em 1959. A outra vertente indicada por Jorge é a que se deriva do pintor Kandinsky (1866-1944), sendo esses mais líricos e expressivos. Dentre as três composições apresentadas por Clark nessa exposição, é muito provável²⁸ que estava presente a tela *Composição* [Figura 5], de 1953, que utiliza linhas horizontais e verticais, além de blocos de cores puras, em um estilo que visualmente rememora os quadros do Neoplasticismo.



Figura 5:
Lygia Clark, **Composição**. 1953.
Óleo s/ tela, 117 x 81cm.
Fonte: Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

²⁸ O arquivo digital da Associação Cultural Lygia Clark utiliza a imagem dessa *Composição* específica para mencionar a participação da artista na exposição de Petrópolis-RJ.

O papel desempenhado por agentes do sistema da arte, como os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, é determinante no desenvolvimento de uma crítica e poética para o entendimento da arte neoconcreta que se desenvolvia no Rio de Janeiro. Pedrosa argumenta que a revolução é realizada pelo artista, “mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução”, sendo papel do crítico “definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução, mas em permanência”²⁹. Os veículos de comunicação de massa, como o impresso *Jornal do Brasil*, que publica dos anos de 1956 a 1961 uma série de artigos de autoria de Gullar, exploram os conceitos e métodos adotados pelo movimento. Mesmo presente em jornais de grande circulação no país, os movimentos Concreto e Neoconcreto não alcançam a dimensão pública, como demonstram Martha Telles e Fernanda Torres³⁰. As autoras entendem que no espaço público da arte, na contemporaneidade, está presente uma autonomia da produção cultural “em que a arte se estabelece socialmente”. Nesse sentido, as obras se restringem a um domínio “utópico”, não impedindo que os artistas dessem continuidade ao processo de radicalidade artística, mesmo que até certo ponto “ignorados” pelo mercado.

A autoria do texto de apresentação da primeira exposição individual de Clark, realizada em novembro de 1952, no Salão do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, é justamente do crítico Mário Pedrosa. A mostra reuniu os desenhos, guaches e pinturas a óleo produzidas no período de 1950 a 1952, o qual compreende seus estudos em Paris e seu posterior retorno ao Brasil. O tom do texto é estritamente didático e informativo e se atém a apresentar uma espécie de “currículo” da pintora iniciante. Pedrosa sinaliza uma vocação pulsante para as artes que fez com que excedesse suas “ocupações de mãe de três filhos”³¹ para frequentar o ateliê de Roberto Burle Marx (1909-1994); feito isso, o crítico destaca em sua obra incipiente as características que poderiam ser atribuídas a cada um dos mestres da artista em Paris: os “segredos do claro-escuro”, de Arpad Szenes (1897-1955), que a levaria a buscar um desenho sensível; a intuição de um senso estrutural proporcionado pelo contato com o artista ucraniano Isaac Dobrinsky (1891-1973); e a introdução da temática construtiva, representada, sobretudo, nas pinturas das escadas, produzidas sob a direção de Fernand Léger. O texto de apresentação finaliza reforçando as pesquisas em desenvolvimento envolvendo tom e matéria, que poderiam levar ao amadurecimento de sua arte, já dotadas de ritmos, planos peculiares e “sobretudo personalidade”.

²⁹ PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica, 1968. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 208.

³⁰ TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. *Revista Ars*. ano 15, n. 29, São Paulo, ECA/USP, 2017, p. 174-199.

³¹ “Desde menina sua vocação estava escrita, e no colégio só uma cousa a aquietava: os lápis de côr. Os apelos da vocação cedo a chamaram a postos. Para atendê-los, saindo de suas ocupações de mãe de três filhos, ela não resistiu e foi frequentar o ateliê de Burle Marx”.

No artigo que publica em 1954, na revista *Cuadernos*³², Pedrosa faz uma análise minuciosa do panorama geral e das obras presentes nos salões da 2ª Bienal de São Paulo, realizada de dezembro de 1953 a fevereiro de 1954. Sobre o trabalho de Lygia Clark, que está presente na Bienal com três telas -, todas elas identificadas como “Composição” e datadas de 1953 -, Pedrosa assinala que a dinâmica do movimento artístico no Brasil não está a cargo dos artistas mais experientes, mas com uma geração mais jovem, como o pintor Antônio Bandeira (1922-1967), Ivan Serpa (1923-1973) e Lygia Clark, descrita como uma trabalhadora “infatigable”, dotada de uma imaginação plástica e se constituindo, portanto, em uma das grandes esperanças para a nova pintura brasileira. É necessário sublinhar também outro trecho desse mesmo artigo em que Mário Pedrosa reafirma o papel precursor da arte produzida nos países periféricos que, segundo ele, seriam detentores de uma renovação e do futuro das artes plásticas, muito embora considere uma prolongação, como se ressuscitassem modelos diretamente inseridos na tradição da cultura ocidental, como pode-se notar:

Engana-se quem da Europa quer encontrar expressões nacionais “primitivas” nos novos países da América. Pelo contrário, o que anima aos melhores desses artistas é a ideia de estar na linha de prolongamento da cultura ocidental; perdem cada vez mais seu complexo colonial em relação à velha metrópole europeia e são considerados, com ou sem razão, os portadores da velha cultura renovada; em uma palavra, do futuro.³³

Em um outro artigo de Pedrosa, *Paradoxo da arte moderna brasileira*, publicado no *Jornal do Brasil* em 30 de dezembro de 1959, o crítico retoma o argumento do descompasso da arte moderna brasileira com os centros artísticos dominantes. Para o crítico, a “chusma de críticos e criticóides estrangeiríssimos, importantíssimos” comentam a arte produzida no país sem conhecimento de causa, o que os faz considerar o predomínio da abstração geometrizar um “arcaísmo”³⁴. Para os críticos que esperam encontrar no Brasil pinturas com cores berrantes e narrativas pitorescas, Mário Pedrosa destaca a inaptidão desses especialistas para avaliar a geografia das artes na América do Sul.

³² Esse artigo, bem como os demais constantes na revista, está publicado no idioma espanhol, apesar de se tratar de uma revista editada em Paris, França. PEDROSA, Mário. La II Bienal de São Paulo. **CUADERNOS del congreso por la libertad de la cultura**, Paris, 1954, n. 6, maio-jun., p. 94-99.

³³ *Ibidem*, p. 97-98 (tradução nossa): Se engañan aquellos que desde Europa quieren encontrar en los países nuevos de América expresiones nacionales de tipo “primitivo”. Por el contrario, lo que anima a los mejores de estos artistas es la idea de estar en la línea de prolongación de la cultura occidental; pierden cada vez más su complejo colonial respecto a la vieja metrópoli europea y se consideran, con razón o sin ella, como los portadores de la antorcha de la vieja cultura renovada; en una palabra, del porvenir.

³⁴ PEDROSA, Mário. *Paradoxo da arte moderna brasileira*, 1959. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III**. Org. Otília Arantes. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 317.

Se topam, porém, com algo como a velha tendência da abstração geometrizar, externam logo sua irritação, não se detêm, e afirmam, irônicos e sabichões, que “Mondrian já passou há muito tempo”, embora esteja eu seguro de que, em sua maioria, todos esses sujeitos nunca passaram, realmente, pela experiência do neoplasticismo.³⁵

O texto mais extenso, e provavelmente o mais conhecido, em que Mário Pedrosa se debruça sobre a obra de Lygia Clark é o da exposição individual de 1963, no MAM-RJ, que enfatiza a “descoberta” realizada pela artista com a série *Bichos*. Em *Significação de Lygia Clark*³⁶, o crítico explora o contexto de época em que as esculturas articuladas se inserem, suas aproximações e deslocamentos em relação aos móveis de Alexander Calder (1898-1976) e a arte cinética de Naum Gabo (1890-1977). Pedrosa destaca uma postura otimista proporcionada pelas esculturas de Clark que rompem com o obscurantismo romântico e recondiciona o ser humano a decifrar os enigmas do mundo e tomar as rédeas do seu destino. No que se refere aos trabalhos de Lygia que precedem as esculturas articuladas, o crítico acredita haver uma coerência em todo o processo, o que naturalmente desencadearia na nova série, tal como um casulo de lagarta vai da parede ao chão:

[...] desde quando arrebentou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois, com as superfícies moduladas, rompeu com a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo especial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costuma dizer que seus atuais bichos caíram, como se dá com os casulos de verdade, da parede no chão.³⁷

O poeta maranhense Ferreira Gullar é uma figura fundamental para o entendimento da mítica criada no que se refere ao grupo Neoconcreto. Além de ser o autor do Manifesto de 1959, Gullar publica artigos no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) no período que se estende de 1956 a 1961. No SDJB, Gullar escreve críticas de exposições, textos relacionados à História da Arte, arte moderna, arte concreta até suscitar o Neoconcretismo, ao qual empreende uma defesa fervorosa e devota. Moura³⁸ destaca a posição ambígua representada por Gullar no cenário das artes brasileiras: se por um lado consegue alcançar consagração como poeta após a publicação de *Poema sujo*, de 1976, sendo laureado inclusive com o Prêmio Camões, em 2010; como crítico de arte, no entanto, as avaliações são controversas.

³⁵ *Ibidem*, p. 318.

³⁶ *Idem*. *Significação de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980.

³⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁸ MOURA, *op. cit.*

Há uma certa resistência e intransigência do poeta em aderir e dialogar com a arte contemporânea, em especial, o que tornaria a sua participação no Neoconcretismo o seu grande triunfo no cenário das artes visuais.

Como argumenta Moura, Gullar se esforça nas suas últimas décadas de vida para consagrar o Neoconcretismo como o grande movimento de vanguarda no panorama das artes visuais brasileiras, construindo uma retórica que o apresenta ao mesmo tempo como “desfecho”, mas também superação do construtivismo europeu e russo.

Os passos iniciados pelo cubismo, por Malévitch e Mondrian, só teriam conclusão com os cariocas do fim dos anos de 1950. Seu papel na história da arte contemporânea seria nada menos que o ponto culminante das vanguardas construtivas, ou, nos seus próprios termos, o “passo adiante que a vanguarda construtiva evitara dar”. [...] O autor reivindica para seu grupo, como se nota, o mesmo estatuto na história da arte que se confere ao cubismo e ao construtivismo russo.³⁹

É oportuno analisar agora como essa argumentação é concebida pelo poeta em seus artigos publicados no SDJB. No artigo *Pintura concreta*, publicado em 10 de fevereiro de 1957, o poeta qualifica a arte concreta no contexto de uma “lógica evolutiva da linguagem pictórica”, desencadeada pelo Impressionismo até alcançar Mondrian, o último artista citado por ele no texto, que teria aberto aos novos artistas uma “nova porta da expressão”⁴⁰.

Os artigos *Crítica à autoridade*, de 3 de março de 1957, e *Catando vanguardas*, de 17 de março de 1957, são respostas às objeções realizadas pelo crítico paraibano Antônio Bento (1902-1988) por ocasião da realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, aberta no dia 24 de fevereiro de 1957, no MAM-RJ. Nos dois artigos, Gullar debate a origem e o uso do termo “arte concreta” e sua procedência do manifesto de Theo van Doesburg (1883-1931), após o rompimento com Mondrian pelo uso das linhas diagonais. O crítico Antônio Bento parecia querer desqualificar o movimento brasileiro pela utilização da terminologia “concreto”, o que para ele seria um indício de uma suposta filiação a van Doesburg, em detrimento do grande artista da arte não imitativa que ele julga ser Mondrian, ao que Gullar responde com muita ironia e deboche:

Até pouco tempo, antes da Exposição de Arte Concreta, Mondrian era para o sr. Antônio Bento um “artista medíocre” – conforme escreveu também a propósito da sala dedicada ao grande pintor holandês na II Bienal de São Paulo. Depois, em apoio

³⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁰ GULLAR, Ferreira. *Pintura concreta*. In: GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 76.

de sua tese absurda de que o concretismo foi criado por Doesburg, e valendo-se do rompimento havido entre Doesburg e Mondrian, passou a exaltar este último, e a falar da “mística de Mondrian” ... Mas, como quem governa em mar desconhecido, o barco do Sr. Antônio Bento rola de recife em recife, de banco de areia em banco de areia. Ao contrário do que pensa e diz, Mondrian, mais que Doesburg, é considerado, pelos mestres da arte concreta, como um precursor. “Foi Mondrian enfim que mais se afastou do que se entendia então como arte” – diz Max Bill em seu trabalho sobre “O conceito matemático da arte em nosso tempo” e dá como exemplos seus últimos quadros *Broadway Boogie-Woogie* e *Victory Boogie-Woogie*, construídos por analogia com os ritmos do jazz. Creio que isso basta para desfazer, de uma vez por todas, o equívoco que o sr. Antônio Bento pretendeu criar para negar a mais importante experiência estética, ora em curso no Brasil, que é a arte concreta.⁴¹

O artigo *Lygia Clark: uma experiência radical*, também de autoria do poeta Ferreira Gullar, foi originalmente publicado no catálogo da exposição coletiva de Lygia com Franz Weissmann (1911-2005) e Lothar Charoux (1912-1987) na Galeria das Folhas, em São Paulo, em setembro de 1958. No ano seguinte, por ocasião da 1ª Exposição Neoconcreta no MAM-RJ, o texto seria veiculado também na edição do dia 22 de março de 1959 do SDJB. O argumento defendido por Gullar nesse artigo é muito próximo ao que ele utiliza no Manifesto Neoconcreto, que também é publicado no *Suplemento* nesse mesmo dia, além de estar repleto de referências a Mondrian com fins de elucidar os trabalhos produzidos pela artista no período de 1954 a 1958.

O texto do artigo joga luz sobre a questão da moldura que, após 1954 com a descoberta da linha orgânica e a pesquisa empreendida na série “Quebra da moldura”, é totalmente eliminada por Clark. Portanto, Gullar divide a pintura de Lygia Clark em dois períodos: o primeiro em que ela ainda mantém relação com o espaço pictórico tradicional (tela, moldura, tinta-de-bisnaga e pincel), e um segundo em que ela se abre para o espaço exterior (placas de Eucatex, tinta líquida e pistola industrial).

No que tange à sustentação do discurso Neoconcreto, Gullar divide os pintores da época em duas linhagens: uma derivada de Paul Klee (1879-1940) e outra de Mondrian. De acordo com o poeta, os sucessores de Klee ainda buscariam reintegrar a semântica ao quadro, através do uso de sinais, escritura arcaica, oriental ou primitiva. Como representantes desse grupo ele destaca uma nova geração de pintores norte-americanos, para os quais o quadro nunca se esvaziou por completo após a crise iniciada pelo Cubismo. Os pintores que se derivam de Mondrian, no entanto, têm consciência do esvaziamento do espaço pictórico e reclamariam por uma reintegração da arte com o espaço (arquitetura), além de um novo sentido para o quadro. Sendo Lygia Clark claramente uma representante dessa segunda linhagem de pintores, Ferreira Gullar menciona o discurso proferido pela artista na Faculdade de Arquitetura de

⁴¹ *Idem*. Catando vanguardas. In: GULLAR, *op. cit.*, 2015, p. 95-96.

Belo Horizonte, em 1956, e sua proposta de trabalho interdisciplinar entre arquitetos, artistas, psicólogos e outros, no sentido de conciliar arte e vida.

É curioso observar que, redescoberta a superfície, Lygia Clark volta a pintar em tela e sua linguagem se alimenta da oposição vertical-horizontal de Mondrian, o primeiro pintor a exumar a superfície de sob a poeira semântica e trazê-la de volta ao pleno dia, e também, não por coincidência, o primeiro profeta da integração da arte na vida cotidiana. [...] Que propósito teria para Mondrian pintar, sobre uma tela comprada no armazém da esquina, formas, planos geométricos que a nada se referiam senão a si mesmos?⁴²

No artigo *Lygia Clark e a pintura brasileira*, publicado em 28 de setembro de 1958, a respeito da exposição conjunta de Clark, Franz Weissmann e Lothar Charoux na Galeria das Folhas, em São Paulo, Gullar destaca a importância da pintura de Lygia Clark nas artes brasileiras da época pela sua “assimilação do concretismo europeu (Mondrian-Albers-Bill)” e pela sua abordagem que envolve uma nova perspectiva de problemas formais e espaciais⁴³. Já no texto “Debate sobre arte concreta”, de 12 de outubro de 1958, referente ao colóquio realizado no contexto da mesma exposição, Gullar acrescenta, “os retângulos de Mondrian não querem ser ‘retângulos’, os quadrados de Lygia Clark não querem ser quadrados”⁴⁴. Como se nota, o poeta busca validar a obra da pintora através de comparações sistematicamente dirigidas ao pintor holandês.

Não podem ser deixados de fora também os textos do Manifesto Neoconcreto, de 22 de março de 1959, e a “Teoria do não-objeto”, de 19 de dezembro de 1959, em que Mondrian é mencionado sete e seis vezes, respectivamente. No texto da *Teoria do não-objeto*, Gullar, mais uma vez, faz um retrospecto da arte moderna a partir dos impressionistas, passando pelo Cubismo até alcançar Mondrian, “quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade”⁴⁵.

O poeta enfatiza a radicalidade envolvida na tela branca que será preenchida por planos puros, sem os vestígios do objeto, e harmonizada pelas horizontais-verticais do pintor holandês. A “organização” da tela passa a ser, portanto, a grande questão da pintura. Como se verá adiante, Lygia Clark absorve o âmago dessa problemática para criar as *Superfícies Moduladas*, que não se trata mais de uma representação sobre a tela, mas da construção do próprio suporte.

⁴² *Idem*. **Lygia Clark**: uma experiência radical (1954-1958). Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1980, p. 11.

⁴³ *Idem*. Lygia Clark e a pintura brasileira. In: GULLAR, *op. cit.*, 2015, p. 120.

⁴⁴ *Id.*. Debate sobre arte concreta. In: GULLAR, *op. cit.*, 2015, p. 126.

⁴⁵ *Id.* Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy A. (supervisão, coordenação geral e pesquisa). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro; São Paulo: Museu de Arte Moderna; Pinacoteca do Estado, 1977, p. 86.

Gullar menciona ainda as últimas telas produzidas por Mondrian, nos primeiros anos da década de 1940, em que a grade formada por linhas pretas é substituída por linhas e blocos de cores primárias. Encerra a discussão referente à obra do pintor, especulando que caso tivesse vivido mais, talvez o artista partisse da tela para “a construção no espaço”. Ora, é justamente esse o movimento que a crítica reconhece e atribui, ao menos na trajetória de Hélio Oiticica e Lygia Clark, na virada dos anos de 1950 para 1960.

No artigo *A arte Neoconcreta agora*, publicado na edição do dia 26 de novembro de 1960, por ocasião da II Exposição Neoconcreta, Gullar retoma a noção de hereditariedade do movimento a partir da arte construtiva, afirmando que as ideias “não são mais que a consequência firmada, no trabalho criado, do que estava em germe na obra e no pensamento de Mondrian, Malevich (1879-1935), Pevsner (1902-1983), Vordemberge-Gildewart (1899-1962) etc”⁴⁶.

Outros três artigos publicados por Gullar no *Jornal do Brasil*, em que há uma mensagem subliminar de continuidade envolvendo o Neoconcretismo, as vanguardas e, principalmente, Mondrian são: *A nova linguagem de Lygia Clark*, de 02 de abril de 1960, *Resposta a Cordeiro*, de 13 de agosto de 1960 e *O lugar da obra*, de 11 de fevereiro de 1961, além do já mencionado *Lygia Clark: uma experiência radical*.

A publicação, em 1956, de *Piet Mondrian: life and work*⁴⁷, escrito e organizado pelo pintor belga Michel Seuphor (1901-1999), exerceu grande influência na difusão da teoria e obra de Mondrian no Brasil. O livro até hoje não recebeu uma versão brasileira, nem sequer no idioma português, mas teve o texto introdutório do crítico Georg Schmidt (1896-1965), diretor à época do *Kunstmuseum Basel*, traduzido por Ferreira Gullar que os publica em duas partes no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (24 de março de 1957 e 31 de março de 1957).

O livro de Seuphor é ainda hoje um dos mais completos compêndios sobre o pintor, fartamente ilustrado com fotos, reproduções das obras em cores, fac-símile de correspondências e um texto que examina tanto a vida quanto às várias fases do desenvolvimento de sua pintura rumo ao neoplasticismo. Após a publicação da introdução de Schmidt no SDJB, o livro recebe uma crítica na edição do jornal de 01 de dezembro de 1957, além de ser saudado no artigo de Mário Pedrosa, *Atualidade de Mondrian*, publicado em 5 de abril de 1957.

Gullar utiliza o *Suplemento Dominical* (edição de 9 de dezembro de 1956) para publicar uma tradução sua de *A casa, a rua e a cidade*, um texto de Mondrian que conjectura sobre a eficácia dos princípios do neoplasticismo na arquitetura, além de apontar para uma futura fusão entre arte e vida. No *Suplemento*

⁴⁶ GULLAR, Ferreira. *A arte Neoconcreta agora*. In: GULLAR, *op. cit.*, 2015, p. 188.

⁴⁷ SEUPHOR, Michel. *Piet Mondrian: life and work*. New York: H. N. Abrams, 1956.

de 9 de fevereiro de 1958, o poeta publica uma carta inédita de Mondrian tendo como destinatário o crítico James Johnson Sweeney (1900-1986), manuscrita menos de um ano antes de sua morte. Como explica Gullar no jornal, a carta é parte do catálogo da exposição *Piet Mondrian - the earlier years*, em exibição no Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, entre dezembro de 1957 a janeiro de 1958. Sua reprodução na íntegra no SDJB é justificada dada à sua importância como documento histórico que leva a uma nova compreensão da obra de Mondrian.

Considerações finais

Na correspondência de 1959 destinada ao pintor Piet Mondrian, Lygia Clark declara ter dado continuidade ao “problema” do holandês, o qual admite se tratar de um trabalho “penoso”. Se, por um lado, os trabalhos produzidos por Clark nesse período não negam uma herança aparente com as vanguardas abstratas europeias das primeiras décadas do século XX, por outro lado evidenciam uma linha de pesquisa própria e com problemas delimitados pela artista. Como foi discutido, as formulações teóricas de Mário Pedrosa e, principalmente, os artigos publicados por Ferreira Gullar (1930-2016) no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, entre os anos de 1956 e 1961, foram decisivos para a estruturação de uma versão da história que correlaciona o Neoconcretismo brasileiro com as vanguardas europeias e seus artistas, principalmente do Neoplasticismo liderado por Piet Mondrian.