

AFETIVIDADE GEOMÉTRICA E ARTESANIA RELACIONAL NEOCONCRETA

Dilson Rodrigues Midlej – UFRB

RESUMO

Este artigo aborda os aspectos de afetividade e da estética da geometrização neoconcreta e os novos modos diferenciados de produção e de relações do perceptor com a obra de arte, mediante uma artesania às avessas em aparências e finalidades que se distanciam do conceito tradicional de obra de arte ao utilizar materiais industriais existentes e de uma manufatura imbuída de carga simbólica potencial que somente se constituía a partir da participação ativa do perceptor. Questionava-se, assim, não somente o conceito de *artesanal*, como também da finalidade do produto artesanal ou artístico. Enfoca a participação dos artistas neoconcretos no contexto sociocultural dos anos 1960 na Bahia, a baixa repercussão aos trabalhos vanguardistas dos artistas neoconcretos em Salvador e as ideias de cunho fenomenológico que auxiliaram a proposição de novos objetos artísticos.

Palavras-chave: afetividade; geometrização; Neoconcretismo na Bahia; proposições geométricas.

ABSTRACT

This article focuses on aspects of the feeling and of the aesthetic resulting from the geometric qualities of Neo-concretist art and of both producing the art and of establishing a relationship between the viewer and the work. The manner of making this art was at odds, both in appearance and purpose, with the traditional concept of a work of art, using as it did contemporary industrial materials and processes of manufacture that carry a symbolic charge which only manifest through the active participation of the viewer. This questioned the concept of the 'hand-made' and also the purpose of the hand-made artistic work. It focuses on the participation of Neo-concretist artists in the socio-cultural milieu of Bahia in the nineteen-sixties, the weak influence of the Neo-concretist avant-garde in Salvador and the phenomenological ideas that influenced the artists who proposed these new artistic objects.

Key words: *feeling; geometric qualities; Neo-concretism in Bahia; geometric propositions.*

O Neoconcretismo advém de divergências entre artistas concretistas residentes no Rio de Janeiro em relação aos de São Paulo e desenvolveu-se a partir das premissas da abstração geométrica¹. O Abstracionismo consistia em um tipo de arte que alijava da representação a referência visual ao corpo humano ou às coisas da natureza e como corrente artística começou a se desenvolver no início do século XX, como consequência de uma série de fatores, dentre os quais o advento da

fotografia e sua difusão como meio de registro de imagens das paisagens e das pessoas, antes restritas à pintura, liberando-a da tradicional tarefa de representar a aparência verdadeira das coisas. Outro fator que contribui para seu desenvolvimento foi a alteração perceptiva decorrente da crescente planificação e erradicação da profundidade na pintura e do tratamento pictórico de superfícies planas, cujas propriedades matéricas das tintas saídas diretamente dos tubos evidenciavam-se claramente ao olhar, como se observou nas pinturas de Édouard Manet (1832-1883) e com o Impressionismo, no final do século XIX, sem que houvesse a preocupação de tornar estes efeitos dissimulados (FERREIRA; MELLO, 2001, p. 102).

Um terceiro fator que favoreceu o desenvolvimento das correntes abstracionistas e, em seguida, as concretistas, foi o questionamento da ideia de que a pintura e a escultura poderiam retratar a realidade do mundo por meio da imitação (*mimese*) (GOODING, 2002, p. 6-7). Como consequência, muitos artistas passaram a ver a representação figurativa como uma limitação de suas capacidades de representar as realidades da experiência (incluída a experiência espiritual), com o tipo de intensidade ou clareza que revelaria sua verdadeira natureza².

A disseminação da abstração na América Latina ocorre inicialmente na Argentina e, no Brasil, as primeiras experiências com abstração de tendência geométrica se deram com Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e Cícero Dias (1907-2003), o primeiro em 1922, com *Composição abstrata*, e o segundo a partir de 1945, quando ambos viviam em Paris (COSTA, 2004, p. 12). Observando o desenvolvimento cronológico, o surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos no Rio de Janeiro e em São Paulo se deram, então, entre 1948 e 1949. Sob a liderança de Waldemar Cordeiro se constituiu o grupo Ruptura, núcleo do Concretismo paulista³. Esse grupo paulista procurou sempre referenciar sua prática aos problemas teóricos do concretismo desenvolvido por Max Bill⁴ e pela Escola de Ulm. Já o grupo Frente, do Rio de Janeiro, cultivou desde sua constituição grande autonomia em relação aos problemas teóricos do concretismo, ao ponto de afirmar a integração absoluta dos elementos *espaço, noções de tempo, forma, cor* e acreditar “que o vocabulário geométrico que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 19). Formado por Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape e mais quatro artistas, o grupo realizou sua

primeira mostra em 1954. Alguns destes artistas iriam integrar, posteriormente, o movimento neoconcreto.

Em contexto artístico, o termo *concreto* foi utilizado pela primeira vez pelo construtivista Max Burchartz⁵ (ADES, 1997, p. 305, nota n. 7). O Concretismo pregava que a obra de arte já deveria estar inteiramente concebida e formada na mente do artista, antes de sua execução e que nada deveria receber das formas da natureza, da sensualidade e da afetividade. “Desejamos eliminar o lirismo, as descrições, o simbolismo, etc.”. O quadro teria que ser construído com elementos puramente plásticos (planos e cores), pois só têm como significado eles próprios, “[...] portanto o quadro não tem outro significado senão o ‘dele próprio’.” (ADES, 1997, p. 245).

Essa questão da afetividade estética e modo diferente de olhar os objetos artísticos já foi apontada como um desvio da norma representada pelo grupo paulista (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 17). Isto, adicional ao fato do Concretismo atribuir à razão um papel essencial (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 22), bem como a compreensão oposta que cada um tem do impulso gerador da obra de arte, são o que caracterizarão a diferenciação entre os dois grupos e possibilitará fundar novas relações entre o objeto artístico e o perceptor. Contribui para isso o estudo inovador do crítico Mário Pedrosa, que voltara do exílio em 1945 e influenciou o primeiro núcleo de artistas abstratos do Rio de Janeiro com *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, escrito para concorrer à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Em poucos meses, no ano de 1949, ele redigiu aquela tese que se constituiu, na ocasião, numa das raras tentativas em plano mundial⁶, de utilização sistemática dos ensinamentos da *Gestalt*⁷ para resolver problemas estéticos — teóricos ou metodológicos — e versava sobre a natureza da experiência artística e da psicologia da arte. Na introdução de *Arte: forma e personalidade*, Otilia Arantes, pondera:

A antítese clássica — subjetividade versus objetividade — estaria resolvida à medida que a chave das experiências estéticas estivesse nas propriedades intrínsecas ou na “natureza afetiva da Forma na obra de arte”. É o que a tese [de Mário Pedrosa] tenta demonstrar através de uma Psicologia da Arte voltada para a obra e suas qualidades formais (fisionômicas) que comandariam as reações afetivas do espectador. (PEDROSA, 1979, p. 3-4).

A autora, ao observar que as propriedades emotivas inerentes à forma (conforme demonstra Mário Pedrosa por meio da *Gestalt*), e que as leis estruturais que a governam aplicam-se ao campo cognitivo e fisiológico, conclui: “Há, portanto, um parentesco de formas, ou uma homologia perfeita entre sujeito e objeto, que torna inócuas a oposição tradicional subjetividade/objetividade.” (PEDROSA, 1979, p. 4).

As ideias do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, principal teórico do Neoconcretismo, iriam fomentar o desdobramento de pesquisas inéditas nos artistas neoconcretos, notadamente em Lygia Clark e Hélio Oiticica. Essas ideias foram desdobradas com base em reflexões de aspectos do existencialismo, doutrina filosófica de herança fenomenológica que enfatizava o dilema da liberdade pessoal e que teve em Jean-Paul Sartre e em Maurice Merleau-Ponty dois representantes, ainda que as investigações desses filósofos tenham seguido caminhos opostos.

Foi, notadamente, o pensamento de Maurice Merleau-Ponty que fundamentou a pesquisa que terminou por conduzir o crítico maranhense e os dois artistas citados à produção de obras que demandavam a interferência do espectador para se realizarem plenamente. A arte neoconcreta, mais notadamente com os *não-objetos*, promovia a alteração da concepção do perceptor (espectador) para *participante* e das obras (objetos de arte) para *manifestação* ou *acontecimento*. Assim, peças como os *Bichos* (esculturas em metal de Lygia Clark, sem base fixa e com planos articulados, dos anos 1960) “pediam” a manipulação do fruidor, para que se desenvolvessem como *manifestações*. O fruidor é agora transformado em participante ativo — ou “espectador-ator”, nas palavras da artista (CLAY, 2006, p. 13) — e integrado à criação. Na manipulação e consequente desenvolvimento temporal e sensorial do objeto dar-se-á o sentido da experiência. Com a manipulação (como se dava com os *Bichos* e como se propiciava também com os *Bólides* e *Parangolés* de Hélio Oiticica e os poemas manipuláveis de Ferreira Gullar, dentre outros exemplos) e a imersão do *participante* em ambientes e instalações, a segregação do objeto (distante, calcado apenas no aspecto visual, intocável, rígido e estaticamente pendurado na parede) chegara ao fim (CLAY, 2006, p. 13).

Essas características que distinguiam a criação carioca dos concretos paulistas foi identificada por Ferreira Gullar, que cunhou o termo *neoconcreto* e deu corpo à *Teoria do não-objeto*. Esta teoria defendia uma completa adesão dos

sentidos na fruição da obra, gerando uma experiência que se desdobra no tempo e no espaço real e definia os *não-objetos* como peças que “pulavam” das molduras, “saltavam” das bases das esculturas e não possuíam uma forma permanente; ou seja, apresentavam estruturas mutáveis que exigiam o gesto humano do fruidor para realizá-la e completá-la, sem o qual o trabalho existia apenas como potencial. O *não-objeto* não tinha cima ou baixo, avesso ou direito e respondia sempre ao estímulo humano, como organismos vivos (daí, a denominação *Bicho* dada por Lygia Clark). Essa concepção neoconcreta explorava, nas artes visuais, o pensamento de Maurice Merleau-Ponty no que toca às noções de sensação como entrelaçamento entre sujeito e objeto e o espaço e a percepção dos objetos por todos os sentidos (a percepção, por ser um sistema complexo, amplo e significante, não tem sensações isoladas e vai-se alterando, ampliando-se e construindo-se gradualmente, sem nunca se esgotar). A percepção é o modo de a consciência humana se relacionar com o mundo exterior pela mediação do corpo. O sujeito da percepção, então, é o corpo e não o intelecto, daí o apelo sensorial dos *não-objetos*.

O geometrismo que caracterizou a chamada *abstração geométrica*, que se desdobrou ao longo do século XX e se estende à atualidade, é uma atitude criadora concebida sob a égide de uma ordem e uma harmonia. A noção de geometria, na concepção fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1990, p. 48), representa mais um *ideal* do que uma *presença*. *Ideal* enquanto um elemento (uma unidade ou uma coisa) que é possuído pela inteligência e que toma a forma de um vocabulário racional criado e aplicado pelo homem. A geometria euclidiana, por exemplo, dentro dessa concepção, seria uma experiência intelectual e distanciada da imediatez física e temporal da vivência da coisa real. O elemento (uma unidade ou uma coisa) percebido — uma *presença*, portanto —, na visão do filósofo francês, não seria uma unidade *ideal* possuída pela inteligência, e sim “[...] uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas [...]” que se oferece à percepção humana e cujas perspectivas “[...] se recortam segundo um certo estilo, estilo esse que define o objeto do qual se trata” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 48). A totalidade da *presença* daquele objeto se desvela para a consciência humana por intermédio da *síntese perceptiva*⁸ “[...] pelos reflexos do sol nela, por sua cor, por sua evidência sensível. A coisa se impõe não como verdadeira para toda inteligência, mas como real para todo sujeito [...]” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 50).

A questão da *presença* aqui referida ilustra a característica mais expressiva da fenomenologia que é “[...] o laço de contato [do homem] com ‘a própria coisa.’” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 91). Essa coisa que constitui o *fenômeno*, vem a ser o “[...] que realmente se manifesta, aquilo que verdadeiramente podemos ter a experiência em oposição àquilo que não seria mais que construção de conceitos” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 91). Para o filósofo “[...] tudo é percepção, posto que não há uma só de nossas idéias ou reflexões que não traga sua marca [...] Perceber é tornar algo *presente* a si com a ajuda do corpo, tendo a coisa sempre seu lugar num horizonte de mundo [...]” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 92, grifo nosso).

O *perceber*, tornando algo *presente* com a ajuda do corpo compõe parte expressiva das formulações plásticas neoconcretas, as quais propuseram não só a revisão do conceito de obra de arte e das relações com o perceptor, mas também a produção mesmo das obras, no que toca à materialidade e contextualidade dos artefatos criados, uma vez que utilizaram tanto materiais orgânicos e inorgânicos (areia, terra, água, conchas), quanto industrializados, existentes no cotidiano, tais como sacos plásticos, borracha, tecido e outros elementos “moles”, próprios para manipulação e sem rigidez formal (Lygia Clark em seus *Objetos relacionais*, por exemplo), linhas (Lygia Clark com *Baba antropofágica*), areia, água, plástico, tecido, etc. (Hélio Oiticica em diversas obras). A preocupação dos artistas não era com a aparência externa da obra (o que afastava suas criações das preocupações artesanais tradicionais e, consequentemente, das relações contemplativas), e sim com sua significação estético-sensorial, que se dava pela fruição dos perceptores. Essa fruição dos perceptores aproximava as obras, porém de maneira diferenciada, do aspecto utilitário associado aos objetos artesanais, já que a “utilização” nas obras neoconcretas destinava-se à complementação de significações por pessoas e não era voltada a um aspecto especificamente prático. Dessa maneira, ao tempo em que cumpriam seus objetivos estéticos de interdependência com o perceptor, questionavam os aspectos valorativos do conceito de arte que se restringiam à apreciação visual ou que privilegiavam o uso de materiais nobres, ou ainda a classificação das obras em categorias reconhecíveis de desenho, pintura e escultura demandando, assim, a reformulação dos conceitos classificatórios na História da Arte para estas novas abordagens.

Como já mencionado, a prática artística neoconcreta transformou objetos em *não-objetos* e, com isso, praticou uma artesania ao contrário, ou seja, objetos que não se encaixavam em categorizações como *artesanais, decorativos, exóticos, fantasiosos*, ou *de mau gosto*, mas guardavam estreita relação com o popular, observado, particularmente nas resignificações de elementos da cultura popular que os artistas utilizavam e na quebra de hierarquias entre o terreno da produção artística e o da vida ordinária, tais como na arquitetura das favelas e na estética do samba e das festas de rua, cujos vínculos encontram-se, principalmente, nas obras de Helio Oiticica, as quais são caracterizadas por forte carga simbólica e marcos sentimentais (como em *Ninhos*, de 1970), bem como perdas e ausências (como no bólido-caixa 18 *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1966) e mesmo frustrações e fé (como na bandeira *Seja marginal, seja herói*, de 1968).

Ao contrário das dificuldades de reconhecimento ou valoração da produção artesanal, as criações neoconcretas já nasceram institucionalizadas, haja vista sua exposição de estreia ter acontecido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a publicação do seu Manifesto ter sido feita por um jornal de grande circulação nacional, contar com a participação de grandes teóricos, a exemplo do poeta Ferreira Gullar (e de alguns dos seus artistas), e a atuação propriamente dita dos seus artistas, que já contavam com mostras expressivas em seus currículos. O irônico é que ainda que o neoconcretismo pregasse a participação ativa das pessoas, a dificuldade encontrava-se exatamente na aceitação das obras junto ao público, em função da radicalidade das proposições e da pouca artisticidade emanada visualmente pelas peças, artisticidade esta que deve ser aqui entendida como manufatura e elaboração dos elementos plásticos. Aguardava-se, portanto, a legitimidade do público fruidor, pois a institucionalização e consequente garantia de inserção nos estudos de arte e na História da Arte já se consolidavam paulatinamente.

É, pois, nessa relação de afetividade estética entre percepção humana e objeto de arte e no pressuposto de que a geometria não se encerra na radicalidade da razão e do reconhecimento de que pode comunicar aspectos sensíveis, emotivos e sensoriais que se norteou a produção neoconcreta no Rio de Janeiro⁹, não, todavia, sem o estranhamento (ou mesmo descaso) por parte do público, acostumado às manifestações artísticas convencionais, no sentido que se calcavam no aspecto

ótico da aparência visual. É também neste contexto inicial de indiferença e pouca acolhida às manifestações das primeiras produções neoconcretas (e, portanto, ainda sem apresentar a radicalidade que algumas proposições assumirão posteriormente, principalmente em relação às obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica) que foram expostas em Salvador em 1959, poucos meses após a realização da primeira exposição de arte neoconcreta realizada no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e do lançamento do Manifesto Neoconcreto, pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

Anunciada pela imprensa soteropolitana como uma “Grande Exposição de Arte Neoconcreta” (INÉDITA..., 1959, p. 3), a mostra foi aberta às 18 horas¹⁰ de 16 de novembro de 1959, uma segunda-feira, na Galeria do Departamento Municipal de Turismo, espaço de expressiva atuação na divulgação das artes plásticas nas décadas de 1950 e 1960, popularmente conhecido como *Belvedere da Sé*, situado no Centro Histórico de Salvador, no local onde existiu a antiga Igreja da Sé. Identificado como “[...] o grupo do Rio, que milita no Suplemento Dominical do ‘Jornal do Brasil’” (INÉDITA..., 1959, p. 3), o diário *Estado da Bahia* informava constar do evento: pintura, desenho, gravura, prosa e poesia à maneira neoconcreta. Tratava-se de algo que, além de visto, seria explicado ao público baiano em uma conferência que o poeta e principal teórico do movimento, Ferreira Gullar, pronunciaria às 20h30, naquele mesmo dia e local, ocasião em que foram convidados (pela imprensa) poetas, escritores, pessoas interessadas em literatura e artistas em geral (INÉDITA..., 1959, p. 3). A ênfase ali dada ao que corresponderia a ser “explicado ao público baiano” parece dizer respeito muito mais à apresentação das ideias neoconcretas e do entendimento destas em relação à nova produção artística apresentada na exposição do que propriamente “explicação” acerca das obras.

Dois dias antes da abertura da exposição ao público, chegaram a Salvador Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aloísio Carvão, Lygia Pape e os poetas Ferreira Gullar e Cláudio Mello e Souza¹¹. Segundo o mencionado periódico, o grupo “[...] infelizmente, até o momento, [passou] desapercebido pela imprensa e por outras pessoas do nosso meio cultural”¹² (INÉDITA..., 1959, p. 3). A exposição teve a duração de quinze dias e ficou sob os cuidados do Diretório Acadêmico¹³ do curso de Arquitetura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

O *Estado da Bahia* denunciou:

[...] o descaso com que os organizadores da Bahia agiram [...] [a exposição era] sem dúvida o maior acontecimento cultural do ano na Bahia [...] não teve a necessária cobertura jornalística, à maneira do que se faz com muitas exposições de segunda que acontecem habitualmente. (INÉDITA..., 1959, p. 3).

Ainda segundo aquele jornal:

Exposição de arte que deveria, pela sua importância cultural, receber da Bahia a maior atenção e o maior apoio, a mesma exposição que foi recentemente convidada para ir a Stuttgart (Alemanha) num certame internacional de Arte Concreta, passou até o momento praticamente em brancas nubes. (INÉDITA..., 1959, p. 3).

A edição do *Estado da Bahia* do dia seguinte à abertura da exposição neoconcreta assim comentou a afluência à conferência de Ferreira Gullar:

[...] um pequeno mas interessado público [...] o encontro de idéias gerou animado debate do qual participaram os poetas Carlos Anísio Melhor, João Gil Gomes, Florisvaldo Mattos, Diretor da Biblioteca, Pericles Diniz Gonçalves e o gravador Henrique Oswald. (FERREIRA..., 1959, p. 3).

Por meio da exposição neoconcreta em Salvador, a arte contemporânea brasileira fazia sua discreta aparição no Estado, ao tempo em que um grupo de artistas baianos da segunda geração modernista exercitava suas criações abstratas e buscava legitimar uma renovação plástica da cidade, tendo a abstração como linguagem de expressão¹⁴.

Essa exposição neoconcreta foi a primeira mostra de obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica em Salvador, além dos demais artistas neoconcretos e antecipa, em sete anos, a participação dos dois artistas mencionados na Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas, a Bienal da Bahia, aberta ao público em dezembro de 1966¹⁵, no Convento do Carmo, em Salvador, na qual ambos foram premiados, tendo Lygia Clark granjeado o prêmio nacional de escultura. Faz-se necessário destacar isso, visto a corrente e errônea disseminação da informação de que teria sido na Primeira Bienal da Bahia que as obras de Lygia Clark e Helio Oiticica foram expostas pela primeira vez no Estado.

Assim, consolidou-se a contribuição de artistas neoconcretos na abordagem de uma nova significação na produção e fruição da arte, em que o signo geométrico é

recoberto ou resignificado em um novo contexto onde o sensorial e a sensibilidade do fruidor ajudam ou literalmente dão corpo à constituição de sua significação por meio de relações de *afetividade* e pelo viés de uma artesania *relacional* que se encontra e se complementa no gestual, na vivência real e no contato físico das pessoas com as peças.

¹ As informações relacionadas neste artigo foram adaptadas da dissertação de Mestrado do autor, que versa sobre a produção de arte abstrata do baiano Juarez Paraiso e encontra-se especificada nas Referências.

² Isto é assinalado por Mel Gooding (2002, p. 7), que enumera uma série de outros fatores que influíram para o desenvolvimento da abstração, como as realidades novas reveladas pela ciência, assim como a matemática, física e psicologia, e a condição de transformação dinâmica das cidades. Segundo o autor: “Tudo isso trouxe como consequências a rejeição das velhas formas de arte que buscavam imitar a aparência das coisas e a invenção de novas formas que revelariam as relações ocultas entre as coisas [...] representar as relações dinâmicas entre os objetos exigia uma linguagem visual abstrata.” (GOODING, 2002, p. 7).

³ O Manifesto do grupo Ruptura foi lançado em 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, congregando: Waldemar Cordeiro — o mais ativo militante e polemizador das demais tendências abstratas que não acatassem os princípios concretistas —, Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luis Sacilotto, dentre outros.

⁴ Max Bill expôs em São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1950 e, um ano depois, obteve o grande prêmio de escultura, com a peça *Unidade tripartida*, na primeira Bienal de São Paulo (chamada, à época, Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo).

⁵ A primeira vez que se fez um uso amplo e público da palavra, todavia, foi no título da revista *Art concret*, fundada pelo modernista holandês Theo Van Doesburg, em 1930, em Paris, e por seus colegas Otto Gustaf Carlsund, Jean Hélion, Leon Tutundjian e um artista conhecido apenas como Wantz (ZELEVANSKY, 2004, p. 30, nota n. 8).

⁶ Esse texto antecedeu, inclusive, *Arte e percepção visual*, de Rudolf Arnheim, publicado em 1954.

⁷ A Gestalt estabelece a Lei da Boa Forma (formulada por Wertheimer) e constata um princípio geral que se superpõe aos demais, que é o de pregnância da forma, também chamado força estrutural. “Segundo esse princípio, as forças de organização da forma tendem a se dirigir tanto quanto o permitem as condições dadas no sentido da clareza, da unidade, do equilíbrio, da Boa Gestalt.” (GOMES FILHO, 2004, p. 24).

⁸ Acreditando que “[...] a síntese que compõe os objetos percebidos e que afeta em certo sentido os dados perceptivos não é uma síntese intelectual”, Maurice Merleau-Ponty (1990, p. 47-48) pondera: “O que me impede de tratar minha percepção como um ato intelectual é que um ato intelectual apreenderia o objeto, ou como possível, ou como necessário e que ele é, na percepção, ‘real’; ele se oferece como a soma interminável de uma série indefinida de perspectivas; cada uma das quais lhe diz respeito e nenhuma o esgota. Não é por acidente que o objeto se oferece deformado a mim, segundo o lugar que eu ocupo; é a este preço que ele pode ser ‘real’.” Em função disso, o autor estabelece: “A síntese perceptiva deve pois ser completada por aquele que pode delimitar nos objetos certos aspectos perceptivos, únicos atualmente dados, e, ao mesmo tempo, superá-los” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 47), tendo, para isso, o corpo humano como campo perceptivo e prático, os gestos que circunscrevem o domínio corporal e o repertório de objetos familiares ao sujeito. Assim, a *síntese perceptiva* não é nada mais que a *percepção compreendida como referência a um todo*. Este *todo*, por princípio, “[...] só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 48).

⁹ Um exemplo disso é a descoberta da *linha orgânica*, por Lygia Clark, recurso utilizado pela artista para desdobrar sua pesquisa criativa em meados da década de 1950. A *linha orgânica* constitui-se na junção de dois planos (tela e moldura, porta e rodapé ou ripas de madeira do assoalho dispostas umas ao lado de outras; neste último caso, a “linha” é o interstício que separa uma ripa da outra). A “linha”, nesse contexto, é criada com base na justaposição de dois ou mais planos e ela só existe quando as cores das superfícies são iguais ou quando guardam certa semelhança (com contrastes fracos ou brandos). Se forem cores diferentes

e contrastantes, a linha desaparece “absorvida” pela cor mais escura ou mais viva. A sensibilidade da artista, ao enxergar essa *natureza* da linha, levou-a a experimentações que integravam a moldura à obra (ampliando consideravelmente a largura da moldura em relação à área da tela e absorvendo a moldura no “interior” da obra, como parte da composição). Posteriormente, passou a desenvolver superfícies cuja “linha” percebida dava-se pela separação de dois planos de cores iguais, sendo a linha o espaço microscópico vazado (cavado) que resultava da junção dos planos, ao invés da linha pintada ou desenhada sobre o plano (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 145). A noção de *linha orgânica* que desenvolveu foi migrando paulatinamente da representação geométrica (linha ora desenhada, ora cavada na madeira) para as dobras dos *Contra-relevos* e para as dobradiças dos *Bichos*, numa evolução “orgânica” de dependência entre os elementos que se observava, mesmo nas *Arquiteturas biológicas*, as *obras-ações* coletivas com participações de pessoas. Nessas últimas, as pessoas tornavam-se células/eixos (*linhas orgânicas*) de relações e de ligações entre elas próprias e as situações desencadeadas pelas vivências.

¹⁰ O *Diário de Notícias* (NEOCONCRETISTAS..., 1959, p. 2) noticiou ser a abertura às 19h.

¹¹ O *Diário de Notícias* (NEOCONCRETISTAS..., 1959, p. 2) elencou os artistas que vieram a Salvador, totalizando 12 pessoas. É possível que a reportagem estivesse relacionando *todos os artistas cujas obras vieram para Salvador*, compondo a exposição, e não a *presença física* deles, visto tratar-se de muitas pessoas e levando-se em consideração os compromissos pessoais que muitos deles deviam ter. “São os seguintes os artistas que vieram a Salvador para divulgação do movimento: Reinaldo Jardim, Ligia Clark, Ferreira Gullar, Ligia Pape, Claudio Melo e Souza, Carlos Fernando Fortes de Almeida, Theon Spanudis, Willys de Castro, Hélio Oiticica, Amilcar de Castro, Franz Weissmann e Aloisio Carvão.” (NEOCONCRETISTAS, 1959, p. 2).

Já duas edições do *Estado da Bahia* (INÉDITA..., 1959, p. 3; FERREIRA..., 1959, p. 3), noticiaram apenas a presença de seis dos neoconcretos em Salvador: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aloísio Carvão, Lygia Pape e os poetas Ferreira Gullar e Cláudio Mello e Souza.

¹² O jornal dos Diários Associados comentava ainda a desorganização e a falta de apoio dos organizadores à exposição: “Lamentavelmente ontem à noite a exposição ainda estava por montar e a falta de qualquer assistência material aqui na Bahia, obrigou os expositores a lavarem com as próprias mãos o chão e as paredes do Turismo e depois levantarem os painéis” (INÉDITA..., 1959, p. 3). “Turismo”, aqui, refere-se ao local, a Galeria do Departamento Municipal de Turismo.

¹³ Segundo depoimento do artista e ex-professor da Escola de Belas Artes, Luiz Gonzaga de Oliveira Cruz (GONZAGA, 6 jun. 2007), aluno de Belas Artes naquela época, o Diretório Acadêmico de Arquitetura existia independente dos cursos de Artes Plásticas (constituídos de Pintura, Escultura e Gravura). Luiz Gonzaga (que anos depois se tornaria representante estudantil do Diretório Acadêmico de Artes Plásticas) esteve na abertura da exposição neoconcreta e comentou que os trabalhos tridimensionais de Lygia Clark e de Hélio Oiticica foram os que mais chamaram sua atenção.

¹⁴ Em Salvador a produção de arte abstrata foi uma decorrência das conquistas e dos esforços empreendidos por artistas modernistas, tendo Mario Cravo Júnior (1923) e Maria Célia Amado (1921-1988) como os precursores na utilização dessa linguagem entre os artistas baianos, sendo o primeiro, de tendência construtiva (como comprova *Construção espacial*, peça em plastelina de 13 cm de altura, executada em 1947) e, a segunda, de expressão informal. A segunda geração referida neste artigo e que produziu obras abstratas corresponde a Juarez Paraíso, Calasans Neto, Sante Scaldaferri, Leonardo Alencar, Luiz Gonzaga, Riolan Coutinho, Betty King e o alemão Adam Firnekaes.

¹⁵ Já em projeto desde 1960, a Bienal Nacional de Artes Plásticas teve entre seus idealizadores Alaor Coutinho, diretor do Departamento da Educação Superior e da Cultura (Desc) — espécie de Fundação Cultural do Estado da época — no governo de Antonio Lomanto Júnior, tendo o artista baiano Juarez Paraíso como secretário geral e a participação dos também artistas Riolan Coutinho, Chico Liberato e do arquiteto Pasqualino Magnavita, todos representantes da segunda geração modernista da Bahia. O jornal *A Tarde*, de 29 de novembro de 1960, publicou uma nota que anunciava Mario Pedrosa como o novo diretor do MAM-SP, bem como o início dos preparos para a sexta Bienal de São Paulo. Ao ser perguntado sobre o que havia de concreto na notícia da realização de uma bienal nacional na Bahia, nos anos em que não ocorressem a Bienal Internacional de São Paulo, Matarazzo Sobrinho, presente à entrevista, declarou que “a Bienal Bahiana não ultrapassará a fase especulativa” (7 DIAS... 1960, p. 4), prognóstico esse desmentido com as realizações posteriores do evento em 1966 e 1968. Essa reportagem, todavia, comprova que os planos de realização das Bienais da Bahia já datavam do final de 1960.

Referências

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosacnaify, 1997. 380 p.
- CLAY, Jean. Lygia Clark: fusão generalizada. In: ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne (Orgs.). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento: somos o molde: a você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. 98 p. Catálogo da exposição realizada de 25 jan. a 26 mar. 2006.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: Funarte; Inap, 1987. 310 p. (Temas e debates, 5).
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004. 96 p.
- FERREIRA Gullar entusiasma público: conferência ontem de Neoconcretos no Turismo. *Estado da Bahia*, Salvador, 17 nov. 1959. p. 3.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 284 p.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 6. ed. São Paulo: Escrituras, 2004. 128 p.
- GONZAGA, Luiz. *Luiz Gonzaga*: depoimento 6 jun. 2007. Entrevistador: Dilson Midlej. Salvador, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 7,30 MB.
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 96 p. (Movimentos da Arte Moderna).
- INÉDITA na Bahia exposição neo-concreta hoje no Belvedere. *Estado da Bahia*, Salvador, p. 3, 16 nov. 1959.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas, SP: Papirus, 1990. 94 p.
- MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. *Juarez Paraíso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960*. 2008. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- PEDROSA, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979. 145 p.
- 7 DIAS das artes plásticas. *A Tarde*, Salvador, p. 4, 29 nov. 1960.
- ZELEVANSKY, Lynn (ed.). *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Los Angeles: The MIT Press, 2004. 240 p.

Dilson Rodrigues Midlej

Professor Assistente de História da Arte do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira. É especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas, ambos pela UFBA (1982).