

JORNAL: DIÁRIO DE NOTÍCIAS LOCAL: \_\_\_\_\_

DATA: 1/1959 AUTOR: ANA JUDITH CARVALHO

TÍTULO: \_\_\_\_\_

ASSUNTO: II EXPO NEO-CONCRETA H. OITICICA FALA SOBRE

IVAN SERPA

## II exposição neoconcreta

ana judith carvalho

Inaugurou-se no antigo Ministério da Educação, hoje Palácio da Cultura, a segunda exposição do grupo neo-concreto. As 84 obras expostas, que se integram na denominação geral de não-objeto, pertencem a 13 artistas: Aloísio Carvão, Amílcar de Castro, Cláudio Melo e Sousa, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Hércules Barsotti, Lígia Clark, Lígia Pape, Hélio Oiticica, Willys de Castro, Osmar Dilson, Reinaldo Jardim e Roberto Pontual.

Aproveitando a exposição, a 29 de novembro, realizou-se no auditório do referido Ministério, uma reunião cuja finalidade foi debater algumas ideias postas a respeito da arte neo-concreta, e ao mesmo tempo, dar oportunidade ao público, de levantar questões com respeito às obras expostas. Na ocasião, Ferreira Gullar fez uma rápida exposição sobre as origens do grupo e as etapas por ele percorridas nestes dois anos de existência, tanto no que se refere às artes propriamente plásticas, como também no que diz respeito à poesia.

Desta explanação, retiramos os traços que transcrevemos a seguir e que consideramos como altamente significativos para a localização do movimento neo-concreto no Brasil.

Diz-se Ferreira Gullar:

"A arte neo-concreta é um movimento nascido no Brasil, em continuação a uma experiência importada, que é a experiência da arte concreta que aqui apareceu por volta de 1950. Surge em oposição à arte modernista então feita, e que era uma arte que se limitava a comentar assuntos regionais segundo um vocabulário moderno. No Brasil, apenas se usou elementos expressionistas, elementos da linguagem surrealista e elementos da linguagem metafísica, para comentar temas típicos. Era uma pintura brasileira, por mostrar cenas de favela, de carnaval, etc. Porém do ponto de vista da linguagem, a experiência estética não acrescentava nada.

A grande importância da arte concreta, foi a de ter, apesar de todas as limitações a que estava condenada, colocada no Brasil, pela primeira vez, o problema fundamental da arte contemporânea.

Pela primeira vez se passou a olhar o problema da forma, o problema da cor, o problema do quadro mesmo, o problema do espaço, não mais como elementos para a figuração de cenas curiosas ou interessantes. A arte concreta colocou em seus termos o problema da percepção, da estrutura da organização do quadro, o problema da linguagem.

Todo um grupo se interessou por essa nova colocação, e passou a encarar o problema da pintura de uma maneira diferente, de uma maneira atual. Essa experiência da arte concreta, muito combatida no princípio (e mesmo até hoje), foi feita no Brasil por 10 anos.

A experiência neo-concreta veio da arte concreta. Uma parte dos artistas que participaram do movimento, fizeram uma experiência efetiva da arte concreta. Apesar da limitação, tentaram através desse vocabulário objetivo, uma expressão que viesse valer. Entregaram-se à experiência direta, à invenção, procurando dentro desse vocabulário, uma expressão nova. E numa certa altura dessa experiência, tomou-se consciência de que uma nova expressão estava nascendo, produto daquela expe-

riência e daquele vocabulário anteriores.

Em 1959, é então lançado, juntamente com a exposição realizada no Museu de Arte Moderna, um Manifesto, no qual se fazia uma crítica da arte concreta, apontando-se as suas limitações.

O propósito básico da arte neo-concreta, também exposto no Manifesto, era o de, lançando-se mão de todas as experiências da arte construtiva, comunicar a essas formas uma expressão, fazê-las veículos de expressões individuais que pudessem chegar a uma universalidade, mas não excluindo contudo a possibilidade criadora do indivíduo em exercício da arte.

### NAO-OBJETO (1)

HELIO OITICICA — Comecei a estudar pintura em 1954, com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna. Nesse primeiro ano, quase que não fiz nada, pois estava ainda muito no começo. Em 1955, porém, já tinha me-lhorado, e fui convidado por Serpa para fazer parte do Grupo Frente, onde expus pela primeira vez, em julho de 1955, no Museu de Arte Moderna, experiências ainda bem elementares, e tendendo muito para o abstrato. Para dizer a verdade, eu não sei se cheguei a ser muito concreto. Acho que passei mais de raspão por ele. Em 1956, expus na Exposição de Arte Concreta, a única de todo o mundo, realizado no Ministério de Educação, em novembro deste ano. Depois disso, expus duas vezes na Bienal, e em algumas exposições do exterior, a convite do Museu de Arte Moderna: Argentina, Chile, México. A seguir fiquei dois anos sem expor, amadurecendo minhas experiências, pois como veio tudo muito rápido, tive que tomar conhecimento dos problemas. Uma experiência que para mim considero como muito importante, deve-se ao contato que mantive com as crianças de um colégio no qual dava aulas de pintura.

— Hélio, seus trabalhos se enquadram dentro da categoria não-objeto?

Sim, porém no sentido de que não são nem quadro, nem escultura, nem arquitetura. Por outro lado, o que houve, também não foi uma destruição da pintura. Inclusive, no meu caso, acho lícito chamarem alguns dos meus trabalhos de pintura, pelo fato de que nêles, eu utilizei a cor.

— A seu ver, o que se exige de uma obra para que ela seja considerada um não-objeto?

Bem, não objeto, não seria nem o quadro, superfície plana colocada na parede, nem também escultura, no sentido tradicional. O que ocorre no não-objeto, é uma espécie de simbiose, isto é, uma junção de diversas características, de pintura, de escultura, de arquitetura, enquanto que os núcleos apresentavam um sentido mais metafórico.

— Qual a razão deste termo não-objeto?

O termo não-objeto parte de uma premissa filosófica: objeto é tudo o que não é aberto à percepção, quer dizer, o objeto se caracteriza pelo fato de ser fechado à percepção. Uma cadeira por exemplo, não é expressi-

va, não se abre, porque você não consegue penetrar na sua significação. Em relação às obras de arte, vemos que elas não são objetos. O pintor usa a tela, a tinta, mas quando você vê a sua obra, não vê exclusivamente a tela e a tinta, mas a significação do todo.

— Nesse caso, então, a obra de todos os pintores é não-objeto?

Não, pois nelas ainda havia um suporte, eram ainda mais ou menos passivas, não funcionavam em todos os sentidos. O que se exige no caso do não-objeto, é não apenas um dinamismo, mas também um funcionamento de todas as partes, numa perfeita integração dos quatro elementos, cor, espaço, tempo e estrutura. Aqui, acho que entra como muito importante a experiência de Lígia Clark. Quando ela rompe com a moldura, marca o começo do não-objeto mesmo, pois aí não há mais barreiras, não há mais o limite entre o espectador e a obra. Esta, deixa de ter virtualmente um avesso, e é como se toda a sua superfície fosse consumida pela significação e pela percepção.

— A que se deve a grande quantidade de trabalhos seus expostos? Você é sem dúvida, o artista mais representado nesta exposição.

Isso se explica pelo fato de eu não ter tido chance de expor antes, toda esta fase de não-objeto. Houve como que um afã de expor todo o desenvolvimento, porque inclusive para o público, isto facilitaria a compreensão. Mas mesmo assim, eu acho que não se percebe bem este desenvolvimento, porque a minha mostra está um pouco mutilada (apesar de tudo, tive que sortar 6 trabalhos), daí a impressão que se tem de haver três coisas diferentes. Perde-se o seguimento entre elas. De qualquer maneira, eu acho que não seria possível mostrar tudo isso numa exposição em conjunto. Só mesmo numa exposição individual.

— Quais as principais influências presentes em seus trabalhos?

No começo, tive muita influência de Serpa. — Mas tenho a impressão de que essa influência de Serpa, foi mais de vida ao contato aluno-professor, mas uma questão de identificação, não acha?

Exato. Tanto, que estruturalmente, não tive muita influência, pois no começo, Serpa se orientava muito por Sophie Toberarp, ala que nunca me influenciou muito. Depois disso, ainda bem no começo, tive uma certa influência de Klee, que depois caiu. É preciso frisar que antes da fase de um ano para cá, as influências eram ocasionais, e muito divergentes. De um ano para cá porém, a coisa é mais de compromisso, com um certo sentido na linha evolutiva da arte contemporânea, um sentido o mais internacional possível, e muito mais consciente. Assim, as influências daí em diante é que contam para mim, e dentre elas, posso citar num sentido, Mondrian, e em outro, as experiências de Malevitch e Arp.

— Pelo rumo das suas experiências, qual o caminho que acha que se abre de imediato para você?

Uma tendência arquitetônica, no sentido da escala humana e das coisas grandes, com sentido arquitetônico, e em relação aos trabalhos perdurados, muito de escultórico.

— Hélio, suas maquetes não são arquitetura, como você mesmo diz. Também não são esculturas. Qual a sua função então?

Elas são para construir, porém não são realmente, arquitetura propriamente dita, pelo fato mesmo de não serem habitáveis, de não possuírem função utilitária. Minhas maquetes possuem função apenas estética. A respeito disso, existe um problema que muito me preocupa: é o de saber até que ponto seria essa uma função unicamente estética, pelo fato de ser uma coisa construída, inclusive grande, na qual a pessoa entra. Eu me pergunto até que ponto esta pessoa apreenderia a forma, pois para ser totalmente estética, a forma da coisa deverá ser totalmente apreendida, e o que me interessa, não é essa total apreensão da forma, e sim, a apreensão de uma vivência da cor e do espaço.

— E em relação aos núcleos?

Os núcleos, seriam nesse caso, uma síntese do sentido arquitetônico. Uma espécie de culminância das experiências de espaço, desde o momento em que a obra saiu para esse espaço. Antes, eram simplesmente peças. Já aqui, são várias peças, não no sentido seriado, mas que se engrenam umas nas outras, e que por isso mesmo, possuem um certo sentido musical. Você não ouve uma música de um jato só. Precisa de tempo, e quando acaba de ouvi-la, o que apreende é a forma total desta música.

— Diz você, que as grandes pinturas, apoiadas no chão e possuindo 1,70 m de altura, apresentam o suficiente para envolver o espectador na sua vivência. Ora Hélio, o que tem ver o tamanho da obra com a vivência que esta pode despertar. Pelo que você diz então, quanto maior fosse essa, maior possibilidade teria de despertar vivências?

Realmente, não é bem isso. É claro que o tamanho da obra não tem nada a ver com a vivência. As maquetes por exemplo, possuem 2 metros de altura, o suficiente para ouve uma pessoa não veja o que há do outro lado, pois se não fosse assim, ela veria tudo por cima. No caso das grandes pinturas, o que acontece também é isso. Você não vê o outro lado, e então roda. Pela própria forma que a coisa tomou, ela tem tendência a envolver o espectador. A impressão que eu tenho, é a de um bloco expressivo, um bloco arte. É preciso dizer ainda, que essa vivência de que falo, não é a vivência no sentido do significado, e sim no sentido direto da cor e da forma sobre o espectador.

— Você aspira a uma categoria geral, Hélio?

Bem, de quadro, não é possível chamar-se meus trabalhos; de escultura também não. Poderia dizer que são pinturas. Porém, eu não tenho essa preocupação de categoria geral. Por outro lado, se alguma importância a minha experiência tiver, será justamente para a pintura, pois os problemas que dialéticamente propus, dela provêm. Em todo caso, prefiro chamar meus trabalhos de não-objeto, apesar de todas as discussões em torno do termo, porque eu ainda o considero o melhor como designação.

Não é preciso insistir em contar a história de frei Thomas Cardonnel. Principalmente o leitor de «O Metropolitano» está a par de quem é e o que diz este dominicano. Nem é preciso dizer também que ele partiu, mesmo com todas aquelas demonstrações ineludíveis de admiração e apoio de setores vastíssimos da juventude brasileira. Tudo isso todos sabem.

Mas o que é preciso insistir, o que não podemos deixar ir embora com frei Cardonnel, é sua palavra, sua obra. Esta ficou aqui, às nossas mãos. Esta não pode ser destruída por atos autoritaristas nem por palavras de pseudo-pensadores. Esta não pertence a ninguém. E é dela que nós devemos cuidar.

O que o pensador cristão disse e escreveu nesta sua curta estada no Brasil não é algo que se limite a folhas de papel, que encontre suas fronteiras do cabeçalho ao último parágrafo. Ultrapassa estes limites simples, para ser lançado, fora de uma perspectiva estática, num concerto de novas discussões. Textos grávidos de idéias a serem pensadas e desdobradas. Uma abertura para o diálogo, como ele mesmo propôs.

Se fosse possível uma opinião assim, eu diria que o texto que o «O Metropolitano» publicou no último domingo («A verdade não se contempla, mas se faz») é o que de mais importante ele deixou no Brasil. De tudo quanto disse e escreveu neste quase um ano de convivência com a juventude brasileira, aquele trabalho é o que melhor sintetiza e lança sua pregação. A partir dele, um debate aberto, honesto e franco, poderia nos levar a um encadeamento de conseqüências prodigiosamente fértil em idéia e ação.

A partir de uma consideração que situa a cultura vigente como uma cultura de dissociação, frei Cardonnel estabelece as bases programáticas para uma cultura global. Não mais a cultura do intelectual que se exaure em si mesma, a cultura como realização pessoal através de uma ausência de objetos. Mas a fundação de uma cultura nova, não simplesmente engajada, mas como o próprio engajamento, através da adesão.

A colocação clara de um problema sim-

no transcurso das fe  
**CASA MATTOS** — amiga  
**Estudantes do Brasil** —  
estudantes um Natal Feli  
próspero de realizações  
ral, para orgulho de toda

Lembra ainda, que s  
encontra à disposição de  
res de Niterói, à Rua Vis  
502, telefone: 5850.

**CASA**

AMIGA NÚMERO UM

Neo-concretismo  
ou  
novo concretismo  
logo  
tudo  
é  
concretismo

o homem todo não esteja comprometi-  
tido. Um instante de frivolidade car-  
celo se põe  
mocinha.