

# Problemática da sensibilidade 2

M. L. O. P. E. T. R. O. S. O.

Em qualquer criação artística, quer romântica quer clássica, trate-se de uma pintura toda sensível, de formas impregnadas de cores fundidas, impregnadas de profunda subjetividade, ou de um quadro vigoroso de composição, de contornos nítidos, formas geométricas e delimitados contrastes de cores — seja de inspiração orgânica ou de inspiração geométrica — matemática — chegar-se sempre ao mesmo resultado: uma unidade simbólica com sentido implícito, de ordem sensível ou de ordem imaginária, e que apreendemos de modo intuitivo, isto é, através uma forma que fatal e simultaneamente tem o nosso aparelho perceptivo e o nosso poder intelectual como toda revelação.

Há toda uma hierarquia na realização artística, que parte das menos "criadas" das obras de maior autonomia criadora. No primeiro degrau ela é mais uma projeção individual, um ecstasmo que sai do ego subjetivo do artista, ou um signo de comunicação direta e imediata com seu referente bem localizado no complexo psíquico do autor para, no grau derivado de autonomia, explicitando enfim a sua essência, ser uma forma simbólica especial em que o símbolo e a obra, o referente e o fato público, o sentimento e o signo jamais se separam, inextricavelmente entrançados um no outro. Nessa escada, a sensibilidade é um elemento constante que atua do primeiro ao último degrau, mas que, se no momento inicial atua como força natural, como força bruta, em suas mudanças finais de estado e energia canalizada ou presentada, é mero sópô, calor ou ritmo discreto animador. Seguirá assim, num paralelismo esclarecedor e próprio, a evolução histórica da linguagem. Na obra de arte ela se vai cada vez mais formalizando, numa articulação de integridade de mais a mais independente do sujeito, até alcançar, em sua virtualidade expressiva e simbólica, a própria inteligência com que muitas vezes se funde, como acontece com os grandes mestres abstratos e concretos, desde Kandinsky e o neoplasticismo (10). A linguagem, por seu lado, parte nas suas origens dos gritos e interjeições expressivas, de amalgamas simbólicas significativas mal articuladas, até a sua perfeita e cômoda articulação final de função predominantemente conotativa e demonstrativa, de resíduo emocional decrescente. A forma artística não pode ser identificada com a simples catarse emocional; a última é de origem natural, quase biológica — uma modalidade primária de auto-expressão, (Kris) em nível psicológico absolutamente igual ao da simples e rombuda percepção originária; a primeira é de pura origem espiritual.

Assim, a obra das crianças é carregada de sensibilidade em estado embri-

onário; a dos loucos é geralmente ditada por uma sensibilidade explosiva porque precisamente nunca pôde desabrochar com a naturalidade de um ser orgânico e escorrer fluida e ritmada. Aos primitivos populares de hoje vale pelo valor expressivo sensitivo que sai de todos os seus poros. Mas há em todos esses criadores hiper-sensíveis um traço comum que os define: a inaptidão para ultrapassar os limites da pura auto-expressão. Na criança a obra está condicionada a seu próprio crescimento físico-psíquico; ao chegar à adolescência e à puberdade, ela pára de ser artista ou, se continua, já se trata de outro ser; e um novo artista que se inicia. Quanto aos doentes mentais ou mesmo loucos, é preciso separar os gênios que rompem as barreiras e atingem através da obra a uma lucidez vertiginosa e enigmática (ver os casos de UCCELLO, VAN DER GOES, H. O. ELDERLIN, SWEDENBORG, GOYA, STRINDBERG, VAN COGH e alguns menos ilustres mas de idêntica significação, como Pohl, o serralleiro famoso de PRINZHORN e o nosso RAFAEL de Engenho de Dentro. Conforme nos conta SCHWAB, em *Strindberg et Van Gogh*, de K. Jaspers, prefácio de Maurice Blanchot), e amigo de HOELDERLIN que o fez visitar quando o poeta insano completava 75 anos, "a potência mágica que a forma poética exercia sobre Hoelderlin era prodigiosa. Nunca vi dele um verso privado de sentido; obscuridades, fraquezas, mas o sentido estava sempre vivo; e ele escrevia ainda desses versos quando durante dias não se podia tirar dele nada de razoável" (11).

A esquizofrenia, como se sabe, ao evoluir, leva à perda total da atividade, e concomitantemente ao alheamento completo de tudo e de todos. Nesses casos de gênios transviados a chama poética é de fulgor frio, quase veiculado, mero condutor neutro da forma simbólica integralmente objetiva em si mesma, limpa de qualquer impureza ou unidade subjetiva. De maneira inversa, como numa prova negativa do mesmo fenômeno, JASPERS verificou, ao estudar o caso de Swedenborg, a permanência do arcabouço lógico da linguagem verbal discursiva: "Por mais específicas que sejam essas experiências patológicas inacessíveis a um ser normal, assim que os doentes falam delas, fazem-nas entrar nas categorias gerais. Estas, quadros lógicos convencionais, autônomos, não têm caráter normal ou anormal, não têm mesmo valor psíquico, são um simples meio de comunicação. Eis o que explica que possa subsistir certa correspondência entre o edifício racional de um ser normal e as mensagens sobrenaturais que recebem os esquizofrênicos do gênero de que falamos" (as narrativas sobrenaturais delirantes de SWEDENBORG).

Assim, quer enquadrado em categorias lógicas, como na visão branca do mundo sobrenatural de SWEDENBORG, quer emergindo vitorioso sobre a ruína do falar normal e do nexo lógico, como na forma poética e inteligível de Hoelderlin, o que fica sempre é um significado, uma sensibilização que se adéqua, que se transmuta em diáfana inteligência, numa inteligência translúcida, desmaterializada, de pura essência. Quanto aos doentes de neurose recente ou ainda em vias de desenvolvimento, de se instalar à vontade no envólucro corpóreo e cortar à consciência e ao espírito as suas amarras sensoriais e subjetivas, o estado emocional deles os prende a desabafos de auto-expressão. Nos outros, como nos primitivos populares em geral, o fenômeno é o mesmo da criança: a obra não tem reservas dentro de si mesma para motivar no criador novas concepções, isto é, de aparência objetiva, como se

estruturadas do lado de fora, subjetivamente autônomas. Por isso mesmo, na maioria desses casos, quanto mais diretamente carregada de sentimentos e paixões, mais tende a obra a ser episódica, sem significação explicitante, nem para o criador nem para a história da experiência estética. Eis por que nos parece perigoso, ou pelo menos unilateral e no fundo infrutífero, estarmos a medir o grau de "sensibilidade" que aparece numa obra, ou quanto da vida ou do drama do autor está contida nela, se assim fizermos, como critério para pesarmos o valor e a qualidade, o resultado será negativo. Daí a importância da preocupação com o que se pode chamar de estilo ou o dinamismo próprio da forma artística, em face de sua época, de seus tabus, de seus materiais e solicitações, pois só o estilo na obra nos permite ao seguir-lhe o desenvolvimento, apreender por fim,

para além da obra de arte e somente através dela, a verdadeira fisionomia do seu tempo, o sentido profundo da civilização em que medrou.

Nesse sentido é superficial a acusação que se faz à arte "abstrata" ou "concreta" de hoje de ser decorativa. Não é que a acusação seja, a nosso ver, particularmente depreciativa, mas realmente não vai ao fundo das coisas. Com efeito, esta arte não visa a enfeitar a vida, mas antes a harmonizá-la, a arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas. Ela visa a interpretá-la em função do mundo anatural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste precisamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte.

O feroz dinamismo da inteligência moderna devora o mundo, penetra no âmago do átomo, desvenda as estrelas longínquas, desmonta a alma do homem e não pára na sua vontade dionisíaca de conhecer e desmanchar. Por largos séculos dela dissociada, a sensibilidade tende a deixar-se vencer, a deitar-se entredita com a própria melancolia ou, nos casos mais nobres, a nutrir-se sem fastio das lamentações e dos estrequecimentos dessa consciência contemporânea irremediavelmente dilacerada. Ora, a sorte mesma do mundo depende da junção das duas. Um dos esforços mais profundos e fecundos da arte contemporânea, sobretudo a de MONDRIAN, KLEE e KANDINSKY, tem visado no fundo, a sensibilizar a inteligência. Os próprios concretistas, geométricos ou construtivistas, procuram trazer ao mundo, ou melhor reatualizar no plano da mentalidade hodierna um modo de conhecimento abandonado pela civilização ocidental: eles querem rejuvenescê-lo, por meio de símbolos novos, de formas-intuições ainda não conhecidas, de origem imaginária ou extraperceptiva.

Colocado o problema nesse plano, o único permanente, não-circunstancial, a querela da sensibilidade relativamente à arte abstrata ou concreta perde muito de sua substância. Pode-se falar das qualidades sensíveis de uma pintura, mas é pelo menos impreciso e vago falar-se simplesmente de falta de sensibilidade. A mesma coisa em relação ao artista. No máximo podemos falar das qualidades sensíveis de uma tela, em geral dadas pela escolha dos tons, pela maneira de estender as cores, pelas receitas de cozinha enfim da "velha pintura", como diz Herbin. Os cubistas da primeira época, no afã de descobrir novas "qualidades sensíveis" na ausência das cores, aumentaram o repertório conhecido dos truques para achar uma boa "matéria", acrescentando o papel colado, areia, o "trompe-l'oeil" pela imitação de diversos materiais, como madeira, papel de parede, metal, gesso, etc. Outrora as doçuras das cores atmosféricas, a harmonização dos tons, as meias-tintas, os "degradês", a monocromia eram os velhos meios prediletos dos pintores para a expressão de belos e finos sentimentos, sem falar nos prodromos do romantismo, no psicologismo das paisagens-estados de alma. E por isso ainda há quem julgue do valor de um quadro, mesmo abstrato, mesmo concreto, examinando-lhe a fatura: se esta não se faz visível, ou se é dada quer pela violência quer pela regularidade e finura das pinceladas, o quadro é morto, frio ou ruim. Se um claro-escuro cuidadoso não acentua os volumes, se um modelado carinhoso não amacia as superfícies como a uma epiderme, a pintura é pobre. Para muitos ainda, as cores planas, os "à plat" são indicio de frieza. Não

perdoam a omissão ou a despreocupação por uma linda "matéria". Outros têm horror ao contraste violento de cores, e decretam então ausência de sensibilidade no pintor. Ou só querem ver numa forma esculpida a modelagem, ou então a predominância dos cheios, se não fazem questão fechada apenas de uma bela superfície lisa onde a luz passeie sem tropeços. Para todos esses a noção de sensibilidade se limita à primeira impressão sensorial, sobretudo a do tato. A sensibilidade se resolve sempre, para esses sibaritas da arte, no domínio imediato do sensorial e do sensual. Toda forma, toda expressão que vá um pouco além e decretada cerebral, sem interesse. A arte moderna, a arte concreta tem, porém, como dizem os franceses, "outros gatos a fustigar". Poderíamos continuar enumerando exemplos de julgamento inteiramente subjetivo da espécie acima; mas é inútil pois o que se fala é sobretudo do gosto do apreciador, nada se dizendo quanto à qualidade intrínseca da obra mesma.

Não, toda essa discussão estéril e escolástica sobre a sensibilidade ou a sua ausência na arte moderna o que reflete e coisa bem mais profunda: a crise da civilização verbal. Sob muitos aspectos podemos dizer que esta e mesmo um dos traços mais profundos da crise contemporânea. A aparelhagem verbal da civilização contemporânea está, com efeito, em desarranjo.

O tema é vasto e complexo, e por isso aqui apenas pode ser mencionado. O fato é que nessa decadência da civilização verbal, cuja curva descendente começa a delinear-se diante de nossos olhos, a visão do artista abstrato ou concreto pode vir a constituir uma aquisição cultural preciosa. Suas imagens, suas formas, seus objetos são expressões tímidas ainda, articulações primárias de uma estrutura simbólica nova, em formação. Há uma coerência interior, uma lógica interna crescente nessas unidades formais inéditas, que pouco a pouco nos preparam a uma visão nova do mundo. Graças a essa coerência, a essas estruturas, podemos talvez alimentar a esperança de chegar a compreender, a penetrar, enfim a sentir e visualizar todas as novas dimensões da realidade que a ciência, à medida que dilata incessantemente este conceito, nos vai criando e propondo a cada nova investigação. E essa tarefa estética é tanto mais indispensável quanto é a primeira vez, em toda a história do conhecimento humano, que a ciência não pode mais fazer chegar ao entendimento comum o resultado de suas pesquisas, renunciando ao velho hábito salutar e confortável de, a cada etapa de suas descobertas e conquistas, nos oferecer um modelo de universo. (De Problemáticas da Arte Atual)

## O SDJB e as obras neoconcretas

Elizabeth Catoia Varela

*O engajamento a favor do concretismo e do neoconcretismo no SDJB ultrapassou o conteúdo e atingiu a forma. Reynaldo Jardim, editor e diagramador, revelou forte preocupação estética, experimentando as questões abstrato-geométricas ao propor, semanalmente, um novo layout para a página. Sua diagramação revela estreita relação com outros objetos artísticos neoconcretos.*

Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, neoconcretismo, Reynaldo Jardim, diagramação.

O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* – SDJB foi elaborado a partir da página Literatura Contemporânea, publicada semanalmente no *Jornal do Brasil*, de responsabilidade do poeta e jornalista Reynaldo Jardim que, a pedido da proprietária do jornal, condessa Pereira Carneiro, começou a selecionar e publicar um poema moderno por semana e, buscando cada vez mais espaço, conseguiu a página inteira. Em 3 de junho de 1956 Jardim transformara aquele espaço em suplemento de 16 páginas abordando artes plásticas, literatura, cinema, teatro, história, dança, música, arquitetura, urbanismo e filosofia. Nessa época, a publicidade do JB era farta – com classificados até na primeira página –, e não se calculavam “batidas”; as matérias que não cabiam na página eram interrompidas e continuavam adiante, usando-se fios – linhas – para separar as colunas de texto ou envolver os artigos. Inicialmente, a diagramação do SDJB assemelhava-se à do JB, um jornal visualmente escuro e confuso.

A partir de outubro de 1956, Ferreira Gullar, que já trabalhava no JB, começou a participar também do SDJB dividindo com Oliveira Bastos a responsabilidade pela página de artes plásticas. Ainda em 1956, Reynaldo Jardim começou a modificar a diagramação do SDJB. Aos poucos, conseguiu excluir anúncios do Suplemento e padronizar o número

de páginas, os assuntos e as colunas fixas. O Suplemento focava os acontecimentos recentes do mundo cultural, divulgava teorias – através de artigos internacionais traduzidos – e tinha como principal característica difundir os movimentos relacionados à abstração geométrica, militando a favor dessa vertente. Em 23 de junho de 1957, o SDJB publicou a capa que formalizou a cisão entre os grupos de poesia concreta paulista e carioca: a reprodução lado a lado de dois artigos: *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* e *Poesia concreta: experiência intuitiva*. Essa edição também se diferenciava por ser mais fluida, espaçada e não apresentar fios separando as matérias.<sup>1</sup> A partir dessa data, a experimentação da diagramação se intensificou e, em 1958, o layout do SDJB já se encontrava em sua fase madura, utilizando a linguagem geométrica para compor um desenho assimétrico e harmônico. Integravam a equipe do JB Janio de Freitas, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, entre outros. Amílcar era diagramador, e Ferreira Gullar, chefe de *copydesk*; ambos atuando na redação do jornal. Na Rádio Jornal do Brasil, Reynaldo Jardim era diretor do programa também intitulado Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, função que acumulava com a de editor do SDJB impresso. Em sua sala, na rádio, recebia os colabora-

Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 18 jul. 1959:7. 39,6 x 58,2cm  
Fotografia da autora.

dores e os artigos para compor o Suplemento e diagramava suas páginas.

No segundo semestre de 1958, por desentendimento com Odylo Costa, filho, Gullar foi demitido do JB; mais tarde, Amilcar de Castro também se afastou do jornal. Nessa fase, Janio de Freitas passou a trabalhar no caderno Esportes. Durante esse período, Jardim convidou Gullar a continuar colaborando no SDJB, porém sem assinar os artigos. Uma de suas principais contribuições, nesse período de afastamento, se dava através da seção Tabela – parte do Suplemento cujo objetivo era comentar e criticar os artigos de outros suplementos e responder às críticas recebidas. Essa coluna – inaugurada em 19 de outubro de 1958 – viabilizava o diálogo público entre críticos dos diferentes suplementos culturais da época. Amilcar de Castro, que até então nunca havia diagramado o SDJB, também foi convidado por Jardim a fazê-lo, o que aconteceu durante, no máximo, dois meses, porque Jardim também diagramava e, às vezes, modificava os *layouts* de Amilcar quando eles não “fechavam” na oficina. Correspondência, coluna que também merece ser destacada, era uma espécie de Carta dos leitores, espaço em que os colaboradores criticavam a produção que os leitores enviavam para a redação e publicavam aquelas que consideravam de qualidade. Foi nessa coluna, iniciada em 24 de novembro de 1957, que alguns leitores alcançaram projeção, transformando-se em colaboradores do Suplemento, como José Guilherme Merquior, Roberto Pontual e Judith Grossmann.

Em 19 de março de 1959, o grupo neoconcreto inaugurou sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o Manifesto Neoconcreto – redigido por Ferreira Gullar e assinado também por Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Reynaldo

Jardim e Theon Spanúdis –, publicado no catálogo da mostra, foi reproduzido com destaque no SDJB de 21 de março de 1959, edição, totalmente dedicada ao neoconcretismo, cuja capa, simulando cartaz que anunciava a exposição, não divulga nenhum tipo de artigo ou nota, compondo-se apenas dos nomes dos autores que assinavam os artigos do Suplemento naquele dia, o período e o local da exposição e, em letras enormes, o título “experiência neoconcreta”. Nas páginas quatro e cinco, apresenta-se o Manifesto Neoconcreto em diagramação geometricamente trabalhada. Essa página dupla foi fartamente reproduzida ao longo da história da arte do Brasil, como imagem referente ao neoconcretismo.

Em março de 1959, Gullar voltou oficialmente ao SDJB. Nesse segundo momento, escrevia sobre as vanguardas artísticas da primeira metade do século 20 em coluna inicialmente intitulada Etapas da arte contemporânea, depois Etapas da pintura contemporânea, permitindo ao público conhecer as bases da abstração geométrica. Dessa forma Gullar fornecia o suporte necessário para embasar o que ali ainda seria publicado: os principais textos sobre o neoconcretismo. Os artigos produzidos nesse período foram reunidos e, em 1985, Gullar publicou o livro *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*.

Quando o SDJB já se apresentava completamente diferenciado do restante do JB e era reconhecido por seu valor estético, a necessidade de reformular o próprio Jornal se intensificou. Tal questão já era presente na redação há algum tempo e, em finais de maio de 1959, Manoel Francisco do Nascimento Brito – genro da condessa Pereira Carneiro –, tomando conhecimento de que Janio de Freitas tinha algumas ideias para o JB, lhe propõe a chefia da redação e a reformulação do jornal. Em 2 de junho, o JB

chegou às bancas com diagramação radicalmente inovadora – executada pelo próprio Janio; destaca-se esta edição como marco da “Reforma JB”.

Em 20 de maio de 1961, o SDJB adotou o formato tabloide com apenas oito páginas, o que tolhia a liberdade do *layout*, já que havia menos espaço para as colunas habituais do Suplemento e, conseqüentemente, para os brancos, tão usados na diagramação. Sua última edição foi em 23 de dezembro de 1961. Durante esses cinco anos e meio, Reynaldo Jardim reuniu uma equipe jovem e interessada em mudanças – Ferreira Gullar, Oliveira Bastos, Bárbara Heliodora, Assis Brasil, Judith Grossmann, José Guilherme Merquior, Mário Faustino, entre outros – destacando-se dentre os inúmeros colaboradores Roberto Pontual, Mário Pedrosa e Glauber Rocha. A diagramação do SDJB foi marcada por forte caráter experimental. Jardim jamais elegeu forma única para apresentar o Suplemento. Partindo sempre da linguagem geométrica, atingiu desenhos extremamente elaborados em que a preocupação estética se revelava interesse primordial. Os espaços brancos – formados por ausência de texto e informação – oficializavam o valor artístico da publicação. Segundo Gullar:

*O suplemento passou a ter uma feição completamente diferente de qualquer outro jornal de qualquer outro lugar do mundo. Uma página podia sair completamente em branco, com um pequeno poema, por exemplo. Os críticos consideravam aquilo um desperdício de papel. Não entendiam que se tratava de estética.<sup>2</sup>*

O neoconcretismo foi caracterizado pela utilização da linguagem geométrica, porém tendo como principal objetivo a interação do homem com o objeto artístico. O indivíduo, através de abordagem fenomenológica,

experimentaria a obra, e, a partir dessa vivência, a obra de arte de fato se realizaria. O caráter experimental do grupo neoconcreto permitiu que seus membros fluíssem cada vez mais entre as categorias artísticas e concebessem obras que se relacionavam com as mais diferentes áreas. Dessa maneira, o limite entre as categorias artísticas tornou-se cada vez mais estreito.

Ferreira Gullar, ao produzir os poemas concretos, percebeu a necessidade de fazer com que o indivíduo lesse cada palavra especificamente; para tanto, elas teriam que aparecer uma a uma aos olhos do leitor, e, assim, começou a produzir poemas cujas palavras surgiam, gradualmente, de acordo com o virar das páginas. Conseqüentemente, o espaço gráfico do poema – a página – ganhou ainda mais relevância, e as escolhas relacionadas ao formato da folha permitiam aos autores mais liberdade e criatividade. A partir dessas questões, Gullar concebeu os livros-poema – como *Fruta*, *Ossos* e *Faina* –, sendo o formato da página um dos elementos constituintes do poema, e o virar das páginas permitia sua realização. Objeto tridimensional e manipulável, o livro demanda interação e, mediante a manipulação e a leitura, constitui o embate com o homem, sendo assim alcançada a experiência fenomenológica proposta pelo movimento neoconcreto.

Ao longo dessa experimentação, Gullar concebeu os poemas espaciais, que já não possuíam o formato de livros, porém continuavam a mesclar forma (do objeto, das letras e das palavras), cor, leitura, manipulação e memória. Estes três últimos elementos pressupunham a presença do homem e a interação com ele. Os poemas espaciais, como *Lembra* e *Ara*, eram feitos a partir de uma base de madeira pintada, na qual uma palavra era escrita, porém mantinha-se es-

condida por outro objeto – em *Lembra*, uma segunda peça de madeira com formato geométrico, um cubo azul; em *Ara*, uma chapa de madeira ligada à base por dobradiça. Ao olhar esses objetos, o indivíduo perceberia a forma e a cor, mas só após manipulá-lo a palavra seria revelada, ou seja, a manipulação seria seguida da leitura, e, mesmo que durante o convívio do homem com a obra a palavra voltasse a ser encoberta, já teria sido percebida como presença pertencente à obra e, ainda que não mais visualizada, estaria marcada na memória do indivíduo.

Também trabalhando a partir dessa ideia, Lygia Pape concebeu o *Livro da criação* (1959), um livro que não utiliza palavras, feito a partir de folhas de cartolina e papel colorido, concebido por suas formas e cores, através da linguagem geométrica e da síntese construtiva. Iniciado no plano, só se realizava no espaço, para, depois, voltar ao plano. O *Livro da criação* passa a existir após a interação com o indivíduo e sua manipulação no espaço real, no qual algumas de suas partes se movimentam em rotação, e sua interação com o mundo se dá pela ação de vento, luz e homem. Todos esses exemplos de livros não mais pertenciam, exclusivamente, ao mundo literário, pois eram concebidos como objetos de arte. Segundo Lygia Pape, o *Livro da criação* “é, ao mesmo tempo, um poema e um objeto de artes plásticas (...) Livros concebidos como linguagem plástica, significativa, sem palavras”.<sup>3</sup>

Lygia Pape já trabalhava as ambiguidades visuais através da xilogravura. Partindo do negro da superfície da madeira, buscava o branco, criado a partir dos sulcos que fazia, objetivando o máximo de expressão com o mínimo de elementos. Os pequenos filetes brancos, provenientes do poro da madeira, eram manipulados para atingir diferentes gamas de preto. Nessa série, intitulada *Tecelares* (1957), Pape construía estruturas

ambivalentes, cujo resultado final já não possuía posição privilegiada, visto que a superfície horizontal da gravura havia mudado a perspectiva da artista em relação ao espaço. A dicotomia figura e fundo não mais poderia ser percebida, pois tanto o branco quanto o preto da composição caracterizavam-se como presenças. Essas mesmas questões também podem ser pensadas em relação a *Ballet concreto* e *Ballet neoconcreto*.<sup>4</sup>

*Ballet concreto*, criado por Lygia Pape e Reynaldo Jardim, com a parceria do coreógrafo Gilberto Mota, foi pensado sobre um poema de Jardim em que as palavras “olho” e “alvo” são repetidas na folha. Em cinco momentos, elas se movimentam no papel, em sentido horário, como um leque. Jardim afirma que o excesso de braços e pernas dos bailarinos atrapalharia a composição geométrica, e, dessa forma, decidiu-se, pela construção de cinco cilindros brancos – referência à palavra “olho” – e quatro paralelepípedos pintados de zarcão – referência à palavra “alvo”. Dentro dessas formas geométricas, com rodízios, estariam escondidos os bailarinos, movimentando-se pelo palco, completamente escuro, enquanto o jogo de luzes criava as cores. No escuro, as formas geométricas começavam a aparecer. Enfileiradas e separadas pelo formato, elas se movimentavam e agrupavam de modo que se confundisse a percepção do espectador em relação ao formato e às cores, chegando a transformar-se em sólido único.

*Ballet neoconcreto* era composto por um quadrado rosa e um retângulo – formado por um quadrado rosa como o primeiro, porém o prolongamento era azul. Essas duas placas, planas, eram movimentadas ortogonalmente pelo palco, sem nunca mostrar o verso, em que se posicionavam as pessoas que as movimentariam. Ao se cruzarem, as placas transformavam-se em uma só figura. Do negro do cenário, as formas surgiam e,

aproximando-se ou afastando-se do público, eram percebidas com diferentes dimensões. A música que acompanhava esse *ballet* era "Organização temporal de dois sons", de Gabriel Artusi – jovem compositor e pianista nascido em Gênova. Uma entrevista com ele havia sido publicada. Reynaldo Jardim revela que, na ausência de músicas neoconcretas, comprou um piano, criou uma música utilizando apenas dois sons cuja autoria atribuiu a um músico que nem sequer existia. Como editor do SDJB, eram-lhe encaminhados inúmeros textos, discos, livros, entre outros materiais. Jardim indicou ter recebido o disco na redação e, para validar a existência de Gabriel Artusi, publicou no SDJB de 21 de março de 1959 entrevista com o compositor, em que ele próprio formulou perguntas e respostas. A música de Jardim marcava a noção de temporalidade daquela experiência. A partir da tridimensionalidade do espaço cênico, Pape e Jardim atingiam a bidimensionalidade pictórica, propondo ao indivíduo o estranhamento em relação ao espaço devido a suas diferentes percepções ópticas.

A produção neoconcreta revela forte pesquisa relacionada ao espaço, que foi amplamente pensado não só como espaço composto por matéria manipulável pelo artista (massa), mas como volume da obra, composto por cheios e vazios, pelo espaço em

que ela estaria inserida e que dividiria com o indivíduo, ou seja, o espaço que ela vivencia – e recontextualiza – no mundo real. Trabalhando nesse sentido, observamos a produção escultórica de Amílcar de Castro. Suas esculturas de corte e dobra sintetizam o máximo de expressão através de ações mínimas, guiadas pela geometria e que transcendem a bidimensionalidade. As chapas de ferro ou de aço corten – material muito utilizado por Amílcar – caracterizadas por rigidez e peso, e marcadas ainda mais pela espessura escolhida pelo artista, revelam-se extremamente leves e flexíveis ao se permitir cortar, dobrar e equilibrar compondo peças paradoxais em relação àquilo que se conhece sobre o material utilizado e o que é visualmente percebido.

Através da dobra, um novo elemento se revela e passa a fazer parte da escultura, pois o espaço ao redor pode ser observado pelo recorte da obra. A peça redimensiona o espaço em que está inserida e propõe um olhar diferenciado para o mundo ao revelá-lo através de si mesma. Esse volume não é mais composto apenas por matéria (metal, no caso); é composto pela atmosfera que também nos abriga e é percebida na superfície da obra, pois sua presença constante é revelada pela ferrugem – resultado da relação do metal com o oxigênio do ar e da água –, fazendo-nos perceber a obra através da cons-

Suplemento Dominical  
do *Jornal do Brasil*, 17  
out. 1959:4-5. 79,2 x  
58,2cm  
Fotografia da autora



ciência da temporalidade. O tempo se materializa em sua superfície, trazendo à tona a noção de efemeridade e de que dividimos com a peça o desgaste que também vivenciamos.

O homem, ao observar essas esculturas, percebe-as em relação a seu corpo e à posição em que está, pois, ao se movimentar em torno da obra, a perceberá das mais variadas maneiras, visto que a forma muda, o recorte varia, e a imagem que se vê do mundo através desse recorte se transforma. Mediante essa vivência, o indivíduo experimenta e transcende suas noções de espaço e tempo. Nas esculturas de corte e deslocamento – no geral, blocos metálicos de escala mais íntima do que as de corte e dobra – percebe-se a presença de outro elemento: a luz. Linhas luminosas revelam-se através do corte aberto pelo maçarico. A fenda que atravessa o bloco metálico é o elemento pelo qual o artista manipula a luz, diminuindo a sensação de impenetrabilidade e resistência do material utilizado.

As esculturas de Amílcar e as páginas diagramadas por Jardim revelam o rigor construtivo através do desenho. Reynaldo Jardim indica que, apesar de fazer parte do grupo neoconcreto, não possuía nenhuma intenção de trazer para o Suplemento questões formais da tendência artística a qual pertencia. Acrescenta que só sabe diagramar desenhando. E é pelo desenho da página que percebemos como o neoconcretismo ultrapassou a produção artística e literária do escritor e atingiu sua prática profissional da época. Esculturas e *layouts* eram concebidos por sensibilidade geométrica, determinação formal acentuada e vontade de ordenação.

Reynaldo Jardim, ao diagramar, trabalhava com as três não cores: preto, cinza e branco. E, para atingi-las, enchia a página do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* com blocos de textos ou reprodução de imagens. Com

base nessa massa de preto e cinza – que variava através das fontes e dimensões escolhidas –, começava a buscar o branco, como nos Tecelares, de Lygia Pape. Entre as caixas de texto, sobressaíam espaços luminosos que serviam para estruturar ortogonalmente a composição. Como nas fendas das esculturas de Amílcar de Castro, em que se percebia a luz – preexistente à criação do artista, porém, ainda assim, elemento pertencente à obra –, nas “linhas brancas” da página, essenciais para a ordenação da leitura, percebia-se a folha, suporte dessa criação.

Na diagramação do SDJB a harmonização dinâmica da estrutura era atingida através de composição assimétrica em que o vazio era trabalhado como elemento moldável e compositivo. Essas formas geométricas brancas, esvaziadas de utilitarismo, preenchiavam o jornal não de texto, mas de sua própria matéria – a folha – e se transformavam em presença. O vazio propunha novo olhar para a folha, conseguindo anular a dicotomia figura e fundo e, também, valorizar o suporte, que seria percebido não só como mero jornal, mas por seu valor estético e artístico e pelo fato de se realizar perante o ideal de difundir a arte na vida.

O SDJB, parte integrante de um jornal, buscava interagir com o indivíduo dentro de suas possibilidades, tentava através de sua diagramação atuar sobre o indivíduo (fazê-lo despertar do automatismo e ir contra a ação mecânica que envolve a leitura de um periódico), instigando-o a movimentar-se e recolocar-se perante a folha para atingir a finalidade utilitária do jornal – visualização da página e leitura do conteúdo. Sua diagramação era geralmente trabalhada mediante uma só página, vertical e composta por cinco longas colunas de texto. Muitas vezes, porém, propôs-se a utilização de páginas duplas, em que a diagramação marcava a horizontalidade do suporte. Para a vi-

são plena das páginas duplas, era necessário certo distanciamento entre o homem e a folha, e, logo em seguida, o jornal deveria ser aproximado para a leitura. Também eram utilizados os contrastes entre a dimensão das fontes e pequenas notas de texto e títulos apresentados em direção contrária aos blocos de textos que compunham a página. Essas variações da dimensão do suporte e os contrastes faziam com que o indivíduo tivesse consciência da folha. Dessa maneira, abrir, ler, aproximar, afastar, olhar e virar a página eram ações necessárias à experiência proporcionada pelo contato com o SDJB.

Revelando as ambivalências presentes no movimento neoconcreto, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* utilizava linguagem universal – a geometria –, pretendendo proporcionar experiência individual. Herdeiro do concretismo, trabalhava a visualidade da letra, da palavra e do suporte, e se realizava como inserção da arte na vida cotidiana e, conseqüentemente, nos objetos utilitários. Contudo, buscava a interação com o homem no mundo cotidiano, instigando a experimentação e o convívio com o indivíduo, inserindo-se na abordagem fenomenológica proposta pelo neoconcretismo. Essa vivência era marcada pela ausência de pressupostos e pelo desamparo essencial que Gullar define como necessário para a interação com o não objeto. Em relação à dicotomia figura e fundo, o não objeto seria toda presença, e o fundo, o próprio mundo real, enquanto, no SDJB, as ausências constituíam-se como presenças, e ele, como qualquer outro jornal, se realizava no mundo. Através da linguagem geométrica, da síntese formal e do exercício da experimentação neoconcreta, Reynaldo Jardim apresentava, a cada semana, dentro da mesma poética, nova proposição para o SDJB.

Elizabeth Catoia Varela é mestre em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Atualmente atua como pesquisadora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

## Bibliografia

- CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do Artista).
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- VARELA, Elizabeth Catoia. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e Neoconcretismo: relações e manifestações*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cademos/jb111/2002/04/06/jor11120020406018.html>>. Acesso em 7 de março de 2006.

## Notas

- 1 Com exceção da página seis – intitulada Livros de Ensaio – sempre apresentada através de retângulos que dividiam e enquadravam os blocos de textos, simulando pequenas páginas.
- 2 <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cademos/jb111/2002/04/06/jor11120020406018.html>>. Acesso em 07 de março de 2006.
- 3 Carneiro; Pradilla, 1998: 31-32.
- 4 *Ballet concreto* foi apresentado no Teatro Copacabana, em 18 de agosto de 1958, e *Ballet Neoconcreto*, no Teatro da Praça, em 14 de abril de 1959.