

O laço abstrato

The abstract bond

Artur de Vargas Giorgi

 0000-0003-0942-2595
artur.giorgi@ufsc.br

Resumo

Em meados da década de 1950, na Argentina e no Brasil, artistas e críticos afinados com a abstração geométrica e com a arte concreta insistiam na necessidade de uma atividade criativa orientada para “a vida em sua totalidade”, algo que só poderia ser alcançado por meio da dimensão simbólica da arte. O momento internacional, em que as vanguardas operavam simultaneamente em distintas situações, estimulava o *caráter construtivo* das proposições universalistas em jogo: tratava-se da busca dos meios considerados os mais avançados para a criação de uma nova sociedade, meios também perseguidos pelos Estados intervencionistas como a representação mais adequada de uma modernização nacional à altura das forças políticas, econômicas e culturais internacionais. A partir desse contexto, altamente complexo, questiono, hoje, o papel simbólico atribuído à arte, ou seja, a exigência de um enlace comunitário sustentado pelo trabalho espiritual, entre o fragmento e a vontade do todo.

Palavras-chave

Arte abstrata. Símbolo. Arte concreta. Construtivismo.

Abstract

In the mid-1950s, in Argentina and Brazil, artists and critics in tune with geometric abstraction and concrete art insisted on the need for creative activity oriented towards “life in its totality”, an activity that could only be achieved through the symbolic dimension of art. The international moment, in which the avant-garde operated simultaneously in different situations, stimulated the constructive character of the Universalist propositions: it was a search for the means considered the most advanced for creating a new society, means also pursued by interventionist states as the most appropriate representation of a national modernization in line with international forces. In such a complex context, I propose to interrogate, today, the symbolic role attributed to art, that is, the demand for a community link sustained by spiritual work, between the fragment and the will of the whole.

Keywords

Abstract art. Symbol. Concrete art. Constructivism.

Antes de tudo, como preâmbulo, gostaria de oferecer um marco de leitura para as considerações a seguir.¹ Isso porque elas podem apresentar-se, em certa medida, apenas como retomada de um contexto já bem mapeado, esmiuçado e mesmo revisado, contexto que constituiu, de fato, a base para uma teoria e uma crítica das artes visuais mais pregnantes no Brasil e na Argentina, articuladas, desde meados do século passado, em torno da legitimação – política e estética – da abstração e do projeto construtivo, por meio das derivas concretas locais. Esse retorno a um cenário aparentemente conhecido ou familiar – mas ainda sujeito a disputas – se dá, no entanto, em uma situação de leitura radicalmente distinta, situação que aqui se traduz, sobretudo, como uma inquietação diante da contemporaneidade ou, para ser mais específico, diante do papel das artes e da crítica neste nosso tempo presente.

Essa inquietação poderia ser esboçada, inicialmente, em algumas perguntas. Por exemplo: restaria, ainda, alguma potência criativa, crítica, ética nas proposições que fundamentavam as experiências daquele período em que nos vimos “condenados ao moderno”? Conceitos como símbolo e espírito, decisivos em textos críticos da época, manteriam sua carga e sua voltagem, sendo capazes de alimentar, hoje, nossa linguagem e nossos olhares sobre a arte contemporânea? Em outros termos: as apostas artísticas e seus intérpretes, que pretendiam encaminhar a construção de novas sociedades, verdadeiramente modernas, encontrariam ainda alguma vitalidade nos dias atuais, quando arte e mercadoria inequivocamente se tornaram equivalentes, enquanto o tecido simbólico que as sustenta parece ter se esgarçado ao extremo? Ou ainda: haveria, naquela ênfase em um novo modo de vida coletiva, em sua elaboração sempre inseparável do rigor das experimentações estéticas, alguma força de atração latente, capaz de afinal reunir as energias, formas e demandas que atualmente se mostram em tudo volúveis, fragilizadas pelo capitalismo e atomizadas numa miríade de ativismos particulares e consignas identitárias?

Foram perguntas como essas – difíceis, incômodas, tateantes, talvez mal formuladas – que mobilizaram esta releitura de alguns textos do período, na tentativa de dar destaque, novamente, a autores e conceitos centrais para

¹ Uma versão sumária deste texto foi apresentada no “IV Seminário do Núcleo Oco de Arte(s): Lances, Enlaces” realizado em outubro de 2023 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Informações sobre o evento estão disponíveis em: <https://literatura.posgrad.ufsc.br/2023/08/31/iv-seminario-oco/>.

o estabelecimento do contexto hegemônico em questão. Como espero conseguir apontar nestas breves páginas, apesar das diversas limitações, das falhas, enfim, apesar dos vários problemas que sem dúvida impõem a revisão crítica do contexto, certas preocupações que embasavam as defesas locais do projeto da abstração geométrica construtiva tentavam responder a impasses que apenas se colocavam na segunda metade do século passado – por exemplo: sobre as possibilidades de uma vida em comum, de uma visão de mundo coletiva sustentada no espaço público, de uma modernização sociocultural indissociável da experimentação estética, de uma intervenção reguladora do Estado em face do avanço do mercado etc. –, impasses que hoje, agravados em sua complexidade, parecem configurar, precisamente, uma série de impossibilidades, ou seja, um limite de difícil superação. Isso já justificaria, a meu ver, o exercício aqui proposto. Escutar novamente os conceitos e as proposições é, quem sabe, poder formular novas respostas para esses problemas que, mais do que nunca, nos interpelam.

No início da década de 1950, na Argentina e no Brasil, artistas e críticos então afinados com a abstração geométrica e com a arte concreta insistiam na necessidade de uma atividade criativa orientada pela dimensão simbólica da arte. Mas o que isso quer dizer, neste caso? Diante de um termo ao mesmo tempo tão elástico e tão sedimentado, sujeito a confrontos de largo fôlego e a leituras muito diversas, como o colocar em jogo de maneira mais precisa, sem que isso signifique defini-lo de forma talhante?² Talvez a saída seja tentar

² Três breves menções, apenas, sobre essa amplitude. A propósito do trabalho de Walter Benjamin, escreveu Jeanne-Marie Gagnebin (1993, p. 41): “Realmente, desde Goethe e do romantismo alemão, o símbolo é sinônimo de totalidade, de clareza e de harmonia, enquanto a alegoria é recusada por sua obscuridade, seu peso e sua ineficiência. Na relação simbólica, o elo entre a imagem e a sua significação (por exemplo, entre a imagem da cruz e a significação da morte do Cristo no símbolo da cruz) é natural, transparente e imediato, o símbolo articulando, portanto, uma unidade harmoniosa de sentido”. E ainda: “enquanto o símbolo clássico supõe uma totalidade harmoniosa e uma concepção do sujeito individual em sua integralidade, a visão alegórica não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas. Ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos” (p. 44). Michel Foucault (2002, p. 38), por sua vez, relaciona o símbolo a uma “forma religiosa, política, quase mágica do exercício do poder”, operante na Grécia até o limiar do estabelecimento das formas jurídicas clássicas: “Um instrumento de poder, de exercício de poder que permite a alguém que detém um segredo

seguí-lo em situação, isto é, acompanhando algumas das formulações e relações propostas pelos críticos e artistas que aqui nos interessam. Em torno do simbólico, do símbolo e do trabalho da simbolização, portanto, seguiremos nas próximas páginas alguns textos que nos auxiliarão a situar o contexto.

Em “Diálogo sobre el arte abstracto y el arte concreto”, ao pensar as diferenças entre arte abstrata e arte concreta, Jorge Romero Brest (1954) apresenta bons contornos para a questão, ao afirmar que o caminho deve ser a consideração da “vida em sua totalidade”. Ao artista caberia “fazer *sentir o todo por meio de uma parte*; uma parte que deixa de ser tal, em consequência, para ser *símbolo do todo*” (p. 21), estando assim em consonância com as formas de simbolização da “vida atual”; vida que, em 1954, era regida, segundo o crítico argentino, “em todas as ordens da atividade humana por princípios generalizadores, o que determina que ainda o espírito seja concebido como algo que nasce no indivíduo, mas o supera até abarcar o todo da realidade cósmica” (p. 22).

Romero Brest (1945) dava desenvolvimento a ideias já distintas dos elogios feitos a Portinari ou Berni em meados da década passada, quando seu olhar estava apoiado em leituras de Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Em um texto escrito por ocasião da mostra do Grupo de Artistas Modernos Argentinos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953, também vemos essa mudança de itinerário crítico. E igualmente aqui é o valor simbólico das formas – que “vivificam uma realidade espiritual coerente” (Brest, 1953, p. 4) – que pauta a

ou um poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, de cerâmica etc., guardar uma das partes e confiar a outra parte a alguém que deve levar a mensagem ou atestar sua autenticidade. É pelo ajustamento destas duas metades que se poderá reconhecer a autenticidade da mensagem, isto é, a continuidade do poder que se exerce. O poder se manifesta, completa seu ciclo, mantém sua unidade graças a este jogo de pequenos fragmentos, separados uns dos outros, de um mesmo conjunto, de um único objeto, cuja configuração geral é a forma manifesta do poder. A história de Édipo é a fragmentação desta peça de que a posse integral, reunificada, autentifica a detenção do poder e as ordens dadas por ele. As mensagens, os mensageiros que ele envia e que devem retornar autenticarão sua ligação ao poder pelo fato de cada um deles deter um fragmento da peça e poder ajustá-lo aos outros fragmentos. Esta é a técnica jurídica, política e religiosa do que os gregos chamam *symbolon* – o símbolo. E poderíamos considerar ainda a importância do nó – do enlace – entre o Simbólico, o Imaginário e o Real, para as teorizações finais de Jacques Lacan.

³ Nessas e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é minha, mantidos os destaques como nos textos originais. No original: *el artista [...] trata de hacer sentir el todo a través de una parte; una parte que deja de ser tal, en consecuencia, para ser símbolo del todo* (p. 21); *la vida actual está regida en todos los órdenes de la actividad humana por principios generalizadores, lo que determina que aun el espíritu sea*

sua avaliação, já na abertura filiada às ideias de Kandinsky. Desse modo, o importante é a elaboração de signos que, em relação, constituam formas de expressão que podem ser comunicadas. Nesse aspecto comunitário reside o valor simbólico da arte, amparado segundo Romero Brest por uma atitude “metafísica” (p. 5): com ela pode-se estabelecer uma realidade mais extensa, dinâmica, própria do indivíduo universal; uma realidade não limitada pela nossa finitude ou apenas pelas experiências acumuladas no mundo material. O vocabulário concreto explora, com seus símbolos feitos de elementos “incorpóreos” (como um ponto, uma linha), essa extensão dinâmica da realidade (p. 6). O caminho que percorrem os artistas abstratos e, sobretudo, os artistas concretos é, portanto, o caminho que já anuncia, nas palavras do próprio Romero Brest, a exigência de uma “*nova objetividade*”. A geometria não euclidiana surge aqui como “superação da contingência”, “instrumento de ordenação das emoções”: os artistas concretos “são artistas que criam com um espírito que se assemelha ao da geometria, sem deixar de ser artístico, um espírito dominado pelo *afã da precisão*” (p. 8). Ao final, esse caminho tende para a linguagem da arquitetura como síntese das artes, espécie de urbanismo integral que seria tema de várias discussões (no âmbito dos CIAM e em torno da fundação de Brasília, por exemplo), sendo também pensado por artistas como Max Bill, Tomás Maldonado ou Waldemar Cordeiro.

E é do mesmo ano ainda o conhecido texto “Punto de vista crítico”. Publicado na revista *Ver y Estimar* como abordagem da exposição do mesmo Grupo de Artistas Modernos da Argentina na Galería Krayd, o texto traz nova ênfase na precisão simbólica como critério, em razão da sua capacidade ordenadora das emoções. As “coisas” presentes no mundo oferecem um “repertório de sugestões para a criação de formas plásticas”, que valem como “símbolos de uma realidade espiritual” (dez. 1953, p. 54).⁴ Tais símbolos tornam-se linguagem quando aludem ao mesmo tempo à realidade material e à espiritual, produzindo uma conjugação entre elas. Diz Romero Brest (p. 54):

a evolução da arte do nosso século parece demonstrar a necessidade de que o artista do nosso tempo abandone o apoio na realidade visível,

⁴ Presentes nas exposições: Lidy Prati, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Clorindo Testa, Rafael Onetto, Miguel Ocampo, Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo. No original: las cosas han constituido, por tanto, el riquísimo repertorio de sugerencias para la creación de las formas plásticas, formas que a pesar de su materialidad valen como símbolos de una realidad espiritual.

diante da necessidade de criar símbolos que aludam a uma *realidade mais ampla*, com extensão ao infinito.⁵

Segundo o crítico, porém, a pintura não representativa também trouxe problemas, pois, atrelada a juízos e formas de expressão muito individuais, debilitou a vigência social da pintura e da escultura como linguagem, ou seja, “como união entre os homens em torno do símbolo que expressa uma realidade espiritual, para justificar em troca essa louca corrida pela *expressão pessoal* que ameaça a estabilidade da arte” (Brest, dez. 1953, p. 55).⁶ Na arte concreta, Romero Brest salienta a grave ambivalência de suas soluções: por um lado, o desinteresse pela experiência baseada no exterior e a valorização da intimidade como fonte de contato com o absoluto; mas, por outro, o empenho na invenção de formas plásticas que expressem conteúdos subjetivos com extrema objetividade. Nesse quadro marcado pelo impasse, o valor relacional dos signos ganha relevância; signos que em si nada significam, portanto, pois apontam para a situação das relações e posições recíprocas (p. 57).

Entre a expressão individual e a vontade de estilo (comunicação), os concretos postulam uma revolução, mesmo que ainda tateante: estão eles mais sintonizados com a época histórica, em que a arquitetura surge como a “arte orientadora [el arte rector]” (Brest, dez. 1953, p. 60) e mais adequados simbolicamente. Cabe a esses artistas o trabalho de “imaginar formas que, por seu *valor de comunicação*, se transformaram em símbolos, quer dizer, em signos capazes de expressar o absoluto” (p. 62).⁷ O desafio que devem enfrentar é o de integrar a estrutura racional que serve de base aos motivos de sentimento; é o de conduzir uma prática que não seja limitada pela teoria; de sensibilizar a austeridade do racionalismo. Mas também aqui está o caráter revolucionário, para Romero Brest: “a revolução que está em marcha há mais de cinquenta

⁵ No original: “la evolución del arte en lo que va del siglo parece demostrar la necesidad de que abandone el apoyo en la realidad visible el artista de nuestro tiempo, ante la necesidad de crear símbolos que aludan a una *realidad más amplia*, con extensión al infinito”.

⁶ No original: *el abandono de la representación ha traído como consecuencia el debilitamiento de la vigencia social de la pintura y la escultura como lenguaje, vale decir, como medio de unión entre los hombres en torno al símbolo que expresa una realidad espiritual, para justificar en cambio esa loca carrera en pos de la expresión personal que amenaza la estabilidad del arte desde hace poco menos de cincuenta años.*

⁷ No original: *imaginar formas que por su valor de comunicación se han transformado en símbolos, es decir, en signos capaces de expresar lo absoluto.*

anos” nos conduz “a uma nova organização político-social na qual não desaparecerá o indivíduo”, mas “na qual ele será subordinado a valores mais gerais. Não posso predizer quais serão os caracteres da nova sociedade, mas sim me animo a afirmar que qualquer solução, desde a econômica e política até a sentimental e a espiritual, não poderá ser uma solução para minorias. Será uma solução para maiorias” (p. 63).⁸ A aposta do crítico argentino na arte concreta culmina, aqui, na recusa da “anarquia” individualista, no momento em que os individualismos se debilitam. Para Romero Brest, a arte mostra sua força quando “supera os estreitos limites da individualidade”, quando “se manifesta no modo como as formas se impõem à maior quantidade de pessoas, as quais encontram nelas *o modelo que constrói a vida que vivem*. De tal modo, essas formas se transformam em símbolos” (p. 64).⁹

No Brasil, Mário Pedrosa (1981) acompanhava a aposta da vanguarda argentina, como Romero Brest já afastado do figurativismo nacionalista e do elogio do muralismo. Fundamentos da arte abstrata (Pedrosa 1996b), de 1953 (originalmente uma entrevista dada em Paris à revista *Art d’Aujourd’hui*), e Das formas significantes à lógica da expressão (Pedrosa 1996a), de 1954, podem ser tomados como exemplos. No primeiro, o crítico também apresenta entendimento de que o caminho da autonomia da arte moderna, como a análise em separado de todas as atividades vitais, coincide, na pintura, com a percepção dos elementos plásticos em suas relações específicas (cor, espaço, formas). O fim, entretanto, não é esse, pois todo exercício físico-formal deve culminar na criação de uma nova simbologia. Pedrosa (1996b, p. 260-262) observa:

⁸ No original: *la revolución está en marcha desde hace más de cincuenta años y que ella nos conduce, a través de vacilaciones y retrocesos, a una nueva organización políticosocial en la que no desaparecerá el individuo, porque éste no puede desaparecer simplemente, pero en la que se subordinará a valores más generales. No puedo predecir cuáles serán los caracteres de la nueva sociedad, pero sí me animo a afirmar que cualquiera solución en ella, desde la económica y políticosocial hasta la sentimental y la espiritual, no podrá ser una solución para minorías. Será una solución para mayorías.*

⁹ No original: *Aunque se resuelva siempre en la expresión de un hombre que pinta o esculpe, se carga de una fuerza que supera los estrechos límites de la individualidad, y dicha fuerza se manifiesta en el modo como las formas se imponen a la mayor cantidad de personas, las cuales ven en ellas el modelo que construye la vida que viven. De tal modo, dichas formas se transforman en símbolos.*

É preciso dizer que a arte abstrata, que extravasa do plano da simples manifestação expressiva, parte de uma operação espiritual ou mental. Só podemos encontrar-lhe justificação se admitirmos a possibilidade de uma semântica, de outra forma de lógica diversa da lógica positiva.

Tal justificação “reside na pressuposição de que a forma contém um significado simbólico” (Pedrosa, 1996b, p. 260-262), significado que permite a concepção de um objeto. É essa nova simbologia, dotada de sugestão dinâmica (movimento, tempo), que deveria reestabelecer uma forma de enlace, isto é, uma forma de contato e comunicação própria aos desafios modernos:

Marchamos para uma civilização de signos inéditos ou rejuvenescidos, ainda mal absorvidos, de imagens-símbolos. [...] A arte abstrata aparece também paralelamente [à cibernética] para educar o povo, prepará-lo para entender-se, para comunicar-se sem ser pela palavra. [...] Assim, um dia o povo e os artistas restabelecerão, graças às realizações da arte abstrata, o contato perdido (Pedrosa, 1996b, p. 262).

Em Fundamentos da arte abstrata, Pedrosa (1996b, p. 256) estava embasado na “ordem arquitetural” de artistas como Mondrian e Kandinsky.¹⁰ Em Das formas significantes à lógica da expressão (Pedrosa 1996a) o autor se vale principalmente – ao “relativizar o objetivismo da *Gestalt*”, como descreveu Otilia Arantes (p. 31) – de S. Langer e de Ernst Cassirer, “o genial criador e sistematizador da ‘filosofia das formas simbólicas’” (p. 301), de acordo com o elogio de Pedrosa. No livro de Cassirer (2001) – livro dedicado, aliás, em 13 de junho de 1926, ao aniversário de 60 anos de Aby Warburg –, Pedrosa reconhece a importância do trabalho espiritual para dissipar e dar formas claramente

¹⁰ Vale frisar que, para tais artistas, assim como para Franz Marc ou Malevich (entre outros), a abstração era um caminho para o desvelamento de uma realidade espiritual. Para eles, a pintura realista, figurativa ou, ainda, as formas de representação mimética do mundo constituíam uma espécie de véu, uma ilusão que recobria a realidade espiritual que deveria, ao fim, ser desvelada pela arte. O motivo, claro, é muito antigo. Remonta ao idealismo de Platão, a Heráclito, a Plutarco, tendo sido caro a românticos como Goethe e Schiller. Seja como for, tais propostas reforçam que, entre os primeiros abstratos da arte moderna, havia uma preocupação espiritualista (e não simplesmente formalista ou autonomista), que sintonizava com o problema da tragédia da cultura europeia, que pode ser rastreado na filosofia e na crítica: Nietzsche, Simmel, Benjamin, Husserl, Freud (etc.) – todos questionando o que fazer de uma cultura desencantada, que exauriu o humanismo e a possibilidade de uma experiência autêntica com a natureza e o cosmo. Sobre o assunto, cf. Jean-Claude Lebensztejn (2013).

ordenadas ao que o filósofo alemão chama de “caos das impressões sensoriais”. “Somente na medida em que *moldamos* a impressão fluida dentro de alguma das direções da simbolização”, escreve Cassirer, “esta impressão assume, para nós, forma e duração” (p. 64). No caminho inverso ao que é proposto pela mística do desvelamento, para Cassirer, é mesmo ontológica a importância do trabalho ativo de simbolização, que deve ser seguido em frente até o fim:

o mito e a arte, a linguagem e a ciência são criações que formam o ser: elas não são simples cópias de uma realidade existente, mas representam, ao invés, as linhas gerais do movimento espiritual, do processo ideal no qual, para nós, o real se constitui como unidade e pluralidade, como multiplicidade das configurações que, entretanto, afinal são unificadas através de uma unidade de significação (Cassirer, 2001, p. 64).

Acolhida então por Mário Pedrosa, a aposta de Cassirer (2001, p. 70) é que “a suprema verdade objetiva que se revela ao espírito é, em última análise, a forma de sua própria atividade”; em outras palavras, que cada nova “forma simbólica” significa, “de acordo com a formulação de Goethe, uma revelação que mana do interior para o exterior, uma ‘síntese de mundo e espírito’ que nos garante a unidade primordial de ambos” (p. 70-71).

É mesmo marcante a apropriação feita por Pedrosa dessas propostas, mas dando prevalência à imagem sobre a linguagem verbal (conceitual, lógica), vale dizer, dando destaque à intuição e ao conhecimento pela forma. “O físico, o sábio moderno, *só chega a conhecer* quando age, quando faz, quando *realiza* (Ó Cézanne!), isto é, quando cria” – escreve em “Das formas significantes à lógica da expressão”. “A apreensão científica da realidade complexa, de múltiplas dimensões [...] é pois um ato de criação. Aproxima-se assim do mundo da arte”, ele também “modo de conhecimento, ainda que intuitivo” (Pedrosa, 1996a, p. 304-305). E talvez o aspecto mais fecundo dessa ancoragem teórica – muito explícita em sua filiação ao universalismo kantiano – recaia de fato, para o crítico, em sua força propositiva, ou seja, na relevância conferida ao fenômeno estético não como mera representação de um mundo objetivo já dado, mas como apresentação de uma realidade mais fértil e múltipla, síntese do espiritual e material, a ser compartilhada. Afinal trata-se de um *ethos*. As linhas finais do texto e Pedrosa (1996a, p. 310) merecem ser lidas por inteiro:

A rica ambivalência significativa dos símbolos *presentativos*, sobretudo da obra de arte só pode entretanto ser verificada e comprovada por suas estruturas formais, jamais pela palavra ou pelos meios característicos do pensamento analítico.

Eis porque é privilégio da arte nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão. Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser. Uma nova ética. A arte moderna, nas suas formas mais depuradas e audazes, nas suas manifestações aparentemente menos sensíveis e *humanas*, está formulando certas premissas indispensáveis a um novo homem ou a uma humanidade bem diferente desta de que estamos vivendo, com apreensão, os derradeiros lances.

Complexo, o momento internacional que cingia esses derradeiros lances de uma humanidade era sentido por muitos intérpretes como uma oportunidade de recomeço: momento de tese, como formulara Arden Quin já em 1944, na única edição da revista *Arturo*, lançando em Buenos Aires as renovadas bases progressistas para as vanguardas concretas na região.¹¹ Num mundo sem centro, ou melhor, operando simultaneamente, mas em distintas situações, as vanguardas se posicionavam a partir do repertório garantido por um “horizonte cultural compartilhado” (Giunta, 2022, p. 45), em que a narrativa hegemônica da evolução da arte moderna se já mostrava bem assimilada. “O progresso, representado pelo *telos* internacionalista da vanguarda, podia ser ativado de qualquer lugar do planeta”, como mostrou “a primeira instância da abstração do pós-guerra na América Latina, com sede em Buenos Aires” (p. 47-48).

Afinal, em sua impugnação da arte mimética ou figurativa, isto é, em sua recusa das convenções da representação, as tendências mais experimentais e

¹¹ O argumento, já conhecido, era o seguinte: numa sociedade burguesa, a figuração (o realismo, a representação) cumpria um papel alienador, como um véu ou mera aparência, assumindo o aspecto da fantasmagoria, uma vez que criava sobre uma superfície plana, composta com cores e formas, uma série de ilusões: de gravidade, de profundidade, de identidade, de objetividade etc. Se em Buenos Aires a figura de Tomás Maldonado ganhou destaque, no Brasil, o protagonismo de Waldemar Cordeiro, formado pela leitura de Gramsci, seria o equivalente (Cf. García, 2011, cap. 5).

renovadoras da arte abstrata representaram, nesse contexto, a modernidade de um mundo pós-guerra dividido. Como escreveu Andrea Giunta (2008, p. 239) em *Vanguardia, internacionalismo y política*, “as imagens da arte, assim como suas instituições e discursos legitimadores, também formaram parte dessa guerra em que o poder simbólico foi um terreno permanentemente disputado”. Assim, por um lado, logo ficou claro que “as formas que melhor representavam a ideologia da liberdade eram as abstratas (não apenas em sua vertente geométrica, mas também na informal expressionista)” (p. 239). Isso porque suas formas estandardizadas puderam circular internacionalmente, imunes a qualquer “contaminação localista”, segundo Giunta (p. 239). Assimiladas às expressões de um mundo livre, tais formas eram antagonistas, portanto, da tradição da representação mimética sustentada pelos realismos socialista e fascista, assim como pelos nacionalismos das décadas anteriores.

Não obstante, como já apontado, ao romper com a hegemonia dos realismos modernistas, eram também as formas abstratas reativadas das tendências construtivas que ofereciam aos artistas das vanguardas concretas o repertório simbólico para sua tentativa de superação do capitalismo. Afinadas não com um formalismo autônomo, caprichoso ou hermético – como queriam muitos detratores da arte abstrata, com argumentos que oscilavam entre o plano estético-formal e o plano ideológico¹² – tais proposições exploravam, sim, os meios considerados mais avançados para a criação de uma nova sociedade, realmente moderna; meios que eram também necessários aos Estados intervencionistas, como representação mais adequada de uma modernização nacional (em regra pactuada com a alta burguesia) à altura das disputas políticas, econômicas e culturais internacionais.

Se no presente as limitações do voluntarismo vanguardista assomam bem delineadas – em seu racionalismo e idealismo excessivos, assim como na reiterada aposta integradora das artes, da indústria e das ciências como caminho para superação dos problemas históricos e sociais –, quem sabe seja igualmente importante apontarmos, diante da atual crise dos projetos coletivos

¹² Foram vários os impugnadores, com acirradas batalhadas na imprensa: Di Cavalcanti, Plínio Ribeiro Cardoso, Clóvis Graciano, Flávio de Carvalho, Portinari, Santa Rosa, Quirino Campofiorito, Ibiapaba de Oliveira Martins etc. (Cf. Ferreira, 2013).

e das experiências compartilhadas, o que resta de criativo e crítico nesse chamado vanguardista. Em outros termos, passadas as décadas, talvez nos caiba interrogar novamente a centralidade desse papel simbólico então atribuído à arte, quer dizer, a exigência fundamental de que, para além das formas plásticas, mas ainda assim por meio delas, um trabalho espiritual fosse capaz de superar os individualismos e operar um enlace comunitário, sendo essa atividade entre o sujeito e o mundo a própria realização de outra realidade, estabelecida em novas maneiras de sentir e, portanto, de ser.

Artur de Vargas Giorgi é professor adjunto de teoria literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasil.

Referências

- BREST, Jorge Romero. Diálogo sobre el arte abstracto y el arte concreto. *Saber vivir*, Buenos Aires, n. 108, p. 20-24, abr.-jun. 1954.
- BREST, Jorge Romero. *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953.
- BREST, Jorge Romero. Punto de vista crítico. *Ver y Estimar: cuadernos de crítica artística*, Buenos Aires, n. 33-34, p. 52-76, dez. 1953.
- BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas: I – A Linguagem*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERREIRA, Glória (org.). *Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002 [1973].
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2 ed. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- GIUNTA, Andrea. *Contra o cânone*. Trad. Eleonora Franquel. Florianópolis: Nave, 2022.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Passagem (notas sobre as ideologias da primeira abstração). In: FERREIRA, Glória (org.). *Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013 [2007], p. 20-55.
- PEDROSA, Mário. Das formas significantes à lógica da expressão. In: *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996a [1954], p. 301-310.
- PEDROSA, Mário. Fundamentos da arte abstrata. In: *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996b [1953], p. 253-264.
- PEDROSA, Mário. Dentro e fora da Bienal: evolução ou involução dos mestres brasileiros. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 47-54.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

GIORGI, Artur de Vargas. O laço abstrato. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 319-331, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>