
DO CONCRETISMO

AO NEOCONCRETISMO:

DA DESUMANIZAÇÃO

AO ENGAJAMENTO*

VÂNIA MARIA FARIA FLORIANO DE CARVALHO

Resumo: o presente artigo tem por objetivo compreender as bases do Concretismo e seu alinhamento à estratégia cultural brasileira nos anos 1950. Seu momento de crise nos anos 1960 o fez convergir para o humanismo, o experimentalismo e a subjetividade, antes abandonados em prol da racionalidade e da objetividade resultando no Neoconcretismo. Essa leitura terá como aporte o conceito de desumanização da arte desenvolvido por Ortega y Gasset em 1925.

Palavras-chave: Concretismo. Neoconcretismo. Desumanização. Engajamento.

O Brasil nos anos 1950 experimentou uma fase de intensa industrialização, marcada pelo ufanismo desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek que entusiasticamente pretendia inserir o Brasil na modernidade, mesmo que dependesse do capital estrangeiro. Com a intenção de realizar um vasto programa de desenvolvimento econômico, o presidente abriu um concurso para a escolha do plano piloto da nova capital (1957). Brasília foi construída a toque de caixa e pelas mãos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, urbanismo e arquitetura coadunaram-se em prol de uma espacialização do progresso, da racionalidade e do poder. A nova capital tornou-se referência mundial de cidade moderna e racionalista; atraiu o olhar estrangeiro para a nossa arquitetura que já caminhava a passos largos em direção à modernidade desde a década de 1930, com identidade própria.

Também na década de 1950, a abstração veio inaugurar na linguagem artística brasileira um novo ciclo de atualizações, ao rejeitar a tradição e renunciar à representação do mundo natural. Assim, a nossa arte começou lidar com conceitos de arte moderna que deram início aos discursos concretos e ne-

oconcretos. Em conformidade com o momento do milagre econômico, essa vanguarda passou a representar a promessa de uma nova visualidade para um novo país. A arte brasileira produzida até então, considerada moderna, que tivera seu auge no nacionalismo, tomou outro rumo, o do discurso social. Ao incorporar à abstração, a arte nacional cotejou princípios éticos, estéticos e políticos e a intolerância aos regionalismos e as importações artísticas trazidas pelos novos museus e Bienais. Essa postura rompeu com a própria nacionalidade (ARANTES, 2004, p. 62; CANTON, 2002, p. 114; ZEIN, 2009, p. 2).

Por ocasião da construção da nova capital, cogitou-se uma possível síntese das artes, concomitantemente à evolução do debate em torno da arte abstrata. Nesse sentido, estabeleceu-se o dilema entre funcionalismo, esteticismo e formalismo. Contudo, não se pode afirmar que a produção arquitetônica moderna brasileira e o Neoconcretismo tenham mobilizado artistas e arquitetos sobre um encargo comum, porém, as afinidades entre tais experiências foram estabelecidas como desvios do racionalismo europeu, entendido com redutivo e afastado dos indivíduos (ARANTES, 2004, p. 109-20).

Esse período pode ser considerado como um momento de maior afirmação nacional da crença nas possibilidades de desenvolvimento democrático. Brasília representou a abertura de um caminho para o futuro do país e um rompimento com o passado. Nas artes plásticas entranhou-se a ideia de um projeto construtivo e o horizonte tecnológico. Os concretistas estavam plenamente envolvidos com essa euforia desenvolvimentista e tomados pelo desejo de superar o atraso tecnológico e de alinhar-se aos países mais avançados. Percebeu-se nesse período uma possibilidade de diálogo entre arte, arquitetura e cidade.

Contudo, o alcance da desejada modernidade se projetou em imagens emblemáticas, como as da nação ou da razão plástica. A construção de uma identidade moderna local e o surgimento de um projeto construtivo no Brasil perpassaram pela necessidade de criar um novo vínculo com a vida, defendida por Waldemar Cordeiro em 1956, em seu artigo, “O objeto”. O artista entendia a arte como uma realidade autônoma, utilizava materiais derivados da indústria e buscava o sentido coletivo e compreendia a necessidade de se realizar uma arte acessível a todos (COSTA, 2002, p. 10).

Dessa forma, vê-se oportuno resgatar o olhar fenomenológico de Ortega y Gasset sobre sua obra *A desumanização da arte* publicada em 1925, na qual discutiu a recém-chegada abstração e a maneira de torná-la mais compreensível ao público, ainda muito preso às formas tradicionais. O autor tomou como recorte o período romântico até as primeiras vanguardas do século XX, sobretudo o dadaísmo e o futurismo. Portanto, é sob a luz de Ortega y Gasset (2005), que se buscou percorrer o caminho da abstração na arte brasileira a partir do Concretismo e do Neoconcretismo. O autor abordou a passagem entre o abandono das formas vivas e a tudo que é corpóreo, para dar lugar às formas geométricas sem sentido e estranhas ao público, do qual se exigiu uma reeducação da sensibilidade. Ortega y Gasset aludiu à desumanização não como a categoria antropológica negativa e sim como desrealização, isto é, a não “representação” das coisas pela arte no sentido de mimese. Para o autor, a arte desumanizou-se, ou seja, desrealizou-se na medida em que a obra de arte não se via projetada à experiência humana real, mas apenas à experiência estética.

Embora o conceito de desumanização tenha sido criado por Ortega y Gasset há quase três décadas anteriores ao nosso recorte temporal (os anos 1950 e 1960), ele é pertinente por ser tomado pelo autor como instrumento para o entendimento da vanguarda de sua época e não para contrapô-la. Analogamente, as discussões conceituais e ideológicas como nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural e autonomia da arte depararam-se com a renovação da linguagem que também passou pelo processo de desrealização, iniciado com o Concretismo e posteriormente alcançou um novo humanismo, no Neoconcretismo.

A propósito, o processo de desrealização da arte abstrata brasileira encontrou-se entre oscilações e impasses; os modernistas confrontaram-se com o fenômeno da institucionalização, concomitante ao anseio do Estado de realizar seu programa de modernização do Brasil. Porém, ainda que essa questão seja vista como pano de fundo para a reflexão pretendida, se questiona se a ideologia desenvolvimentista dos anos 1950 abriu caminho para o concretismo brasileiro. E ainda, se a resistência ao regime militar imposto nos anos 1960 fortaleceu o desenvolvimento de uma cultura engajada e poderia explicar o recuo humanista diante dos postulados teóricos dos Concretos. Busca-se encontrar no ambiente cultural brasileiro a motivação para a penetração de uma vanguarda construtiva, e alinhá-la a estratégia cultural universalista apenas como a importação de um modelo adaptado às circunstâncias locais e a crítica. Ou ainda, se serviu à emancipação do país perante suas tradições colonizadas.

Portanto, as vanguardas, Concreta e Neoconcreta foram revistas neste artigo associadas ao contexto econômico e político do país dos anos 1950 e 1960. Somadas a algumas passagens pela arquitetura produzida nesse período, ainda que de forma rasa, objetivou-se verificar afinidades entre tais experiências. Ciente da complexidade da proposta, propõe-se como fio condutor deste artigo a utilização dos termos desumanização e engajamento no sentido de demarcar o Projeto Construtivo no Brasil. A pertinência deste estudo, embora implique no afastamento de pouco mais de meio século das vanguardas construtivas brasileiras, não as tornam obsoletas no panorama atual, quando volta e meia, conteúdos discutidos naquele momento perpassam pelo debate de um contexto urbano humanizado e equilibrado entre vida social, economia e política.

Ademais, faz-se necessário atentar que, por se tratar de uma síntese, anunciam-se aqui apenas algumas linhas gerais, visto que o estudo de trajetórias particulares mereceria ser objeto de uma análise mais extensiva e extrapolaria os limites físicos de um artigo. As poucas referências individuais apresentadas têm o caráter mais ilustrativo e não o analítico, no sentido de elucidar a penetração e o desenvolvimento dos conceitos básicos do binômio Concretismo/Neoconcretismo.

O SENTIDO DE DESUMANIZAÇÃO E ENGAJAMENTO NA ARTE CONCRETA E NEOCONCRETA.

Uma febre de modernização e de rejeição às tradições, bem como a renovação de valores contagiaram não apenas a nossa arquitetura, mas também as diversas áreas culturais brasileiras e, sobretudo, as artes plásticas. E essas, a partir dos anos 1950, tomaram o termo “ruptura” como alvo e igualmente como a suspensão do “espaço

organizado a partir da perspectiva”, rompendo com a ilusão do real e, parafraseando Bueno (2002, p. 10), a arte brasileira se viu frente ao desafio dos “50 anos em 5”, no sentido de romper com atraso cultural e a arquitetura não foi menos participativa nesse processo. Dessa forma, o momento foi propício para a revisão e maturação da noção de moderno herdada dos modelos advindos da Semana de 22 e dos anos 1930 que, gradualmente, se esgotavam.

Segundo Brito (1999, p. 35-6), até o contato com as primeiras formulações construtivas, não existia uma arte moderna no Brasil. De certo que, a influência do cubismo sobre os nossos artistas, tais como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guinard e Portinari, entre outros, não provocou uma radical transformação em suas produções, que ainda se mantinham enclausurados “[...] aos antigos esquemas de representação”. Portanto, foi somente com a adoção de formulações construtivas que os artistas brasileiros articularam com as transformações e rupturas operadas pela arte nos esquemas dominantes, seja crítica ou produtivamente.

Convém ressaltar que, a partir das primeiras iniciativas, as quais combinavam modelos europeus com inspiração nacional e seu subsequente abandono, abriu-se espaço para a linguagem racional e abstrato-geométrica de caráter internacional. Nos anos 1920, o desejo de atualização e de escandalizar a burguesia conservadora acompanhou a mudança da vida urbana focada na ideia de brasilidade. Já nos anos 1950, as mudanças giraram em torno de discussões calorosas do pensamento construtivo e da atuação da arte junto à sociedade.

Pode-se considerar que o espírito de um novo tempo foi fator determinante na metropolização de São Paulo e também na introdução de uma arquitetura funcional e desprovida de ornamentos pelas mãos de Warchavchick. Essa iniciativa, não ficou imune à censura estética das autoridades e às dificuldades culturais e técnicas, admitidas pelo arquiteto como os principais entraves para a introdução da nova arquitetura. Com todas as suas contradições, o anseio por uma arte moderna pulsava no cenário paulista e, posteriormente, no carioca. Vale lembrar que a Revolução de 30 e a ditadura do Estado Novo, seja pela autopropaganda ou pelo desejo de igualar o Brasil com o mundo civilizado, acabou por oficializar a moderna arquitetura em nosso meio, ainda que apresentasse disparidade ou contradição (ARANTES, 2004, p. 111-5).

A luta pela inovação e aparente modernismo desencadeado nesse período pode ser visto como “ritual de passagem” para a efetiva realização do moderno a partir da década de 1950. Para Koselleck (2006, p. 288), “a nova experiência de transição se caracteriza por duas noções temporais: a diferença de qualidade que se espera para o futuro [...] e a rapidez com que o tempo presente se diferencia do passado.” Portanto, no Brasil dos anos 1920, a ideia de modernidade entremeava as duas noções temporais apresentadas por Koselleck. O reconhecimento da racionalidade técnica não fazia parte de nossa realidade integralmente, apenas era aguardada no horizonte, bem como, a pretensão da nossa arte em acertar o compasso com a modernidade.

De maneira idêntica, o processo de democratização do país colocou fim ao Estado Novo, possibilitando a Juscelino Kubitschek consolidar sua ambição política, bem como perfazer os 50 anos almejados nos 5 anos de mandato. A construção de Brasília representou um gesto de afirmação nacional, um futuro de expectativas. Concomi-

tantemente, projetos urbano e arquitetônico inserem-se num projeto de nação. Brasília inaugurou uma nova época, na qual se planificou o espaço da cidade e tornou-se abstrato ao valorizar as idealidades genéricas dos planos, por vezes, pouco atentos ao lugar, ou seja, ao *genius locis*. Um novo tempo só pode ser concebido depois que as expectativas se distanciam de todas as experiências anteriores e o progresso torna-se a matiz valorativa. Em síntese, a nova capital concretizou as vantagens utópicas do urbanismo moderno; projetou a imagem de um novo Brasil e foi concebida como expressão de uma época mais avançada (KOSELLECK, 2006, p. 322; ZEIN, 2010, p. 63-6).

Na pauta dos anos 1950 e início dos anos 60, as discussões no plano estético estavam mais atentas aos fatos do que aos discursos, quando ocorreu uma ruptura entre o discurso e a obra. Paralelamente, a pretensa “unidade das artes” tornou-se uma sombra do tema ideológico e político de “identidade nacional” e como aponta Zein (2009, p. 3), arte e arquitetura não podem ser colocadas em pé de igualdade e nem em “consequência uma da outra [...] sem incorrer em grandes dissonâncias de escala e de tom”.

Contudo, em setembro de 1959, Brasília ainda em construção, sediou o Congresso Internacional de Críticos de Arte. Um seleto grupo de intelectuais de diversos países colocaram em pauta o tema “Cidade Nova – Síntese das Artes” e entre os interlocutores brasileiros destacaram-se Mário Pedrosa, organizador do Congresso e o crítico Mário Barata. Pedrosa atribuía à arte uma função de síntese e que somente a nova arquitetura poderia seguramente realizar. Brasília foi encarada por ele como a verdadeira “síntese das artes”, não apenas numa dimensão mais ampla que a simples colaboração entre artistas, mas no programa moderno, no seu fundamento social e moral (PEDROSA apud ARANTES, 2004, p. 109-19).

Todavia, talvez seja mais acertado falar em “integração das artes” como preferia Lucio Costa. Ele considerava vital a presença do artista nos mais diversos âmbitos da vida cotidiana e a consciência plástica deveria fazer parte da concepção arquitetônica. Afirmou ainda que a pintura e a escultura deviam integrar-se na composição arquitetônica, porém, ressaltava que esses elementos constitutivos são dotados de valores plásticos autônomos. Assim, não se podia falar em uma fusão, senão em uma integração das artes e ao arquiteto caberia essa articulação (COSTA apud CAPPELLO, 2010, p. 294).

Ademais, no plano cultural também foram introduzidas inovações, como a Bossa Nova e o Cinema Novo. Entre os intelectuais surgiram novas inquietações e o problema da identidade nacional era uma questão consolidada. Naquele momento, a arte abstrata como noção de pensamento e de construção mental se fez presente. A produção artística, então, pode ser considerada como aproximativa ao diminuir a distância de tudo que nos deixaria para trás (CANTON, 2002, p. 114; NAPOLITANO, 2006, p. 45; ZEIN, 2010, p. 108).

As questões apresentadas até aqui validaram a intenção dos precursores do modernismo ao pensar na união entre arquitetura e indústria como condição *sine qua non* à criação de sociedade organizada de acordo com os novos tempos nos quais a arquitetura e o urbanismo seriam preponderantes. Sob esse entendimento, a ciência e a tecnologia tornaram-se presentes no concretismo brasileiro como ponto de vista moderno e positivo diante do progresso, soma-se a isto o repúdio das vanguardas construtivas pelos temas nacionalistas. Esses posicionamentos configuraram-se como uma tomada de consciência frente à linha de desenvolvimento da história da arte. Dessa

forma, reconstitui-se o trajeto da abstração e do projeto construtivo brasileiros, em cuja sequência o Concretismo e o Neoconcretismo são os alvos da interlocução que se pretende estabelecer (BRITO, 1999, p. 42, 310-4, 2005; FAVARETTO, 2008, p. 39; NAPOLITANO, 2006, p. 22-4).

Em relação a sua origem, a abstração no Brasil é vista como um fenômeno decorrente da fundação dos primeiros museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo (1947 a 1949), bem como das primeiras edições da Bienal na capital paulista. Esses acontecimentos evidenciaram o esgotamento dos princípios que nortearam a arte brasileira dos anos 1920 e a presença de novos parâmetros de expressão distanciaram ainda mais o figurativismo fatigado. A mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por Léon Degand, indicava que a abstração teria seu “desaguadouro inevitável”. Daí em diante, a abstração promoveu a renovação da linguagem brasileira fundamentada na recusa da figuração e da representação naturalista/referencial da realidade social. Essa renovação mais uma vez, orientada na linguagem internacional e menos vinculada a conteúdos nacionalistas, promoveu uma discussão, tanto em relação à produção local, quanto à internacional (BUENO, 2007, p. 66; FABRIS, 2002, p. 50).

Subsequentemente, se deu a formação da vanguarda de linguagem geométrica em São Paulo (Grupo Ruptura) e no Rio de Janeiro (Grupo Frente) com base nas formulações construtivas de Max Bill, Calder e Mondrian. Sua adesão foi justificada pela necessidade de uma arte moderna brasileira e de um projeto construtivo, presente em nossa arquitetura. Desde os anos 1930, a arquitetura ocupava uma posição hegemônica na evolução da cultura material do país, ainda que sua produção estivesse ligada à esfera pública, aventava junto à arte abstrata a grande síntese almejada pelas vanguardas históricas e com parcimônia pode-se colocar lado a lado a estação de hidroaviões de Atílio Corrêa Lima e as obras de Volpi, Lygia Clark ou de Dacosta (ARANTES, 2004, p. 105).

O Concretismo brasileiro, cujas propostas foram divulgadas a partir de 1952 pela revista *Noigrandes*, firmou-se nos anos seguintes como movimento ativo e influente. Foi lançado oficialmente com a I Exposição Nacional de Arte Moderna de São Paulo (MAM). No mesmo ano, formou-se o grupo de artistas concretos em São Paulo, liderado por Waldemar Cordeiro (1924-73) e constituído por Charoux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopoldo Haar, Saciolotto e Anatol Wladyslaw e iniciaram suas atuações de forma controversa com o manifesto “Ruptura”, que dava nome ao grupo. Na época da exposição de 1956, nomes como o de Geraldo de Barros, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Alfredo Volpi, Lygia Pape, Franz J. Weissmann e Ivan Serpa anunciavam a polêmica entre abstratos e figurativos e pregavam a objetividade, uma linguagem universal livre de subjetividade e emotividade.

É interessante lembrar que esses artistas exerciam atividades diferenciadas, tais como, cartazista, publicitário, ilustrador e desenhista industrial. Fabris (2002, p. 50) cogitou a hipótese de que a prática profissional extra artística sob orientações bem diferentes da pintura, como o rigor e a economia formal, algo bastante raro na visualidade brasileira até então, tenham servido de ponto de passagem para uma nova concepção artística.

Waldemar Cordeiro (1925-1973) não fugia à regra, além de artista plástico atuava como paisagista e como professor de paisagismo na FAU-USP e eventual colabora-

dor de João Batista Vilanova Artigas. De acordo com Amaral (2006, p. 150), o artista “[...] acreditava na arquitetura e no paisagismo que praticava como uma possibilidade de articulação entre arte e vida [...]”. Nesse sentido, o Concretismo possibilitou uma reformulação na linguagem das artes visuais com incursões nas artes gráficas e no design. A propósito, as correntes construtivas amadureceram e se vincularam ao processo de industrialização local. Ressalta-se também que, nesse período, surgiu a primeira escola de design, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) (inaugurada em 1963, no Rio de Janeiro) nos moldes da Bauhaus e da Escola de Ulm (BUENO, 2007, p. 52).

Na América Latina, o Brasil e a Argentina, em particular, fizeram da tradição construtiva o seu projeto de vanguarda, rompendo com a figuração e o naturalismo. Os artistas brasileiros encontraram no concretismo a renovação e passaram a desenvolver uma arte mais questionadora, ultrapassando as adesões iniciais a este ou aquele movimento, no compasso do novo momento da sociedade brasileira.

Como representante internacional da arte concreta, o suíço Max Bill (1908-1994) retomou o termo criado em 1930 pelo arquiteto holandês Theo Van Doesburg (1883-1931). Este serviu para designar a tendência artística que surgiu como evolução do abstracionismo iniciado pelo cubismo. Apresentou-se com uma redefinição do conceito de abstração, ao qual Max Bill deu o sentido de uma arte construída objetivamente e em estreita ligação matemática, baseada nos princípios da Gestalt; rejeitando individualidade, porém em benefício do indivíduo. Doravante, o termo concreto tomou o significado de um trabalho racionalista, integrado de forma positiva na sociedade e concebido como problema central na construção do espaço.

Segundo Max Bill (*apud* BUENO, 2002, p. 11) a recolocação do problema da bidimensionalidade como característica da arte concreta foi pensada da seguinte forma:

[...] toda pintura antes considerada como uma superfície de duas dimensões transforma-se agora em aspecto e parte de um fenômeno pluridimensional, no qual o espaço real, perpetuamente cambiante e o espaço psíquico se superpõem. Portanto, uma pintura não é algo bi dimensional, já que a concebemos em função do seu efeito, de sua ação – de seu sentido – e não como um objeto fechado em si mesmo.

Diante desses novos apontamentos da arte, concorda-se com Brito (1999) ao afirmar que a opção pela arte concreta no início dos anos 1950, significou dar à arte brasileira uma consciência de sua posição na linha de desenvolvimento na história da arte. Pode-se assimilá-la não mais como pura invenção no campo da criação, mas sim como a manipulação de formas dentro de uma ordem de informações visuais, de processos semióticos e de reestruturação das linguagens, abrindo um diálogo entre os artistas e o público inserido em uma estratégia cultural universalista e evolucionista.

A partir desse momento, romperam-se os esquemas convencionais não apenas de representação, mas de percepção mediante aos olhos do público perplexo e questionador, do qual se exigiu um novo exercício frente à nova proposta, cuja a representação da realidade constitui-se como pura ilusão e a própria obra tornava-se o objeto em si. No Brasil, não apenas o público foi reticente à nova arte, como também Milliet, um dos

nossos maiores críticos, e Mário de Andrade, que considerava o abstracionismo como “intelectualista”, “contorcionista” e “egoísta”. A hostilidade para com a abstração foi explicada pela preocupação em renunciar uma tradição, a do modernismo de cunho nacionalista (ARANTES, 2004, p. 60).

Pela nossa elite cultural circulou a desconfiança entre aqueles acostumados com a estética ufanista do figurativismo nacional, pois viam na arte abstrato-geométrica uma forma de alienação. A vertente geométrica teve seu maior respaldo após a Bienal de 1951. Paralelamente, sustentou-se a substituição da imagem do Brasil rural pelo imaginário de um país cada vez mais urbanizado e industrializado e ao artista a consciência de sua contemporaneidade.

Assim, a redução racionalista e matemática da forma rompeu o vínculo entre artista-arte-realidade e o eixo de observação foi deslocado da relação do sujeito-artista para artista-arte. É sob esse aspecto que se abre aqui um espaço para retomar o pensamento de Ortega y Gasset (2005) e sobre sua reflexão que gravitou sobre a nascente arte moderna, entendida como uma arte para artistas e não para a massa dos homens.

Ortega y Gasset considerou que a remoção progressiva da figura humana, enquanto tema central da obra de arte, e a abstração como puro objeto estético afastaram a arte moderna da vida das pessoas, que não mais possui o compromisso de representar ou imitar a realidade. O filósofo também não acreditava em uma arte pura e afirmou que a tendência à purificação desta levou a eliminação dos elementos humanos existentes na produção romântica e naturalista. Conseqüentemente, resultou no conceito de desumanização - termo que deu origem ao título de sua obra. Para o autor, a arte deveria ser um elo entre a vida social e o homem; essas questões colocou Ortega y Gasset frente aos problemas de sua época. Ele deixou claro que o sentido de desumanização não se relacionava ao conteúdo das obras e sim, à questão formal, isto é, a sua desrealização.

Ainda, segundo o filósofo, havia sempre uma reação entre o sentido original e as formas do passado. Se na Europa, os artistas modernos romperam com sua própria essência histórica, no Brasil, sobretudo na arquitetura, a reação se manifestou em relação ao passado recente, pois os arquitetos brasileiros mal dominaram a forma moderna corbusiana e já se lançaram a libertação da sintaxe e do vocabulário recém-adquirido. Para Ortega y Gasset a possibilidade do artista em acrescentar mundos novos e a utilização de metáforas era próprio da organização e da formação humana.

Se a nova arte não representava mais a vida cotidiana, era natural que as pessoas não mais se reconhecessem nessas novas obras, pois elas se propunham como puramente estéticas. O estranhamento se fez mediante ao abstrato e a recusa aos ornamentos e às novas tecnologias. Também não previu um futuro promissor para a nova arte, pois poderia não ser representativa para o homem e, dessa maneira, estaria fora da vida das pessoas. Além disso, a forma como a realidade atingia os indivíduos estaria ligada ao modo como eles estariam inseridos nela.

Ortega y Gasset acrescenta ainda que caberia ao pensador resolver os problemas de seu tempo e fazer aquilo que sua sociedade esperava explicar. Sob esse aspecto entende-se que o Concretismo brasileiro, por meio de um discurso lógico e racional, estava completamente impregnado pelo processo da industrialização e urbanização das principais cidades brasileiras. São Paulo e Rio de Janeiro são exemplos desse processo

e descortinavam uma possibilidade de emancipação estética e de rejeição ao “nacionalismo figurativista”.

À primeira vista, pode-se pensar que o conceito de “desrealização” de Ortega Gasset seria um enfrentamento pessoal e negativo à arte abstrata. Contudo, sua intenção era a de desvelar a oposição entre o binômio realismo/desrealização. A desrealização na arte brasileira, que a priori enfrentou a acusação de alienação para com as especificidades da realidade nacional, da população e de seus costumes, representou uma nova incursão na postura do artista em relação ao processo criativo. Assim, a expressão individual foi abolida no conteúdo e também na liberdade de pesquisa e de experimentação plástica baseada em princípios universais. Em tais termos, Pedrosa (*apud* AMARAL, 2004, p. 68) argumentou que a reflexão sobre arte, linguagem, invenção e lógica da expressão operaram-se em uma abordagem estético-epistemológica.

Ortega y Gasset para compreender a nova arte se aproximou de sua época, assim como o Concretismo sob a liderança de Waldemar Cordeiro apontou a dimensão do artista planetário, compromissado com seu tempo, que se apresentava como um artista-projetista, ordenador do espaço para uma nova sociedade. Um novo programa foi estabelecido para arte e instaurou-se um modo diferente de ver e de viver, aproximando a arte da vida (AMARAL, 2006, p. 150; FREITAS, 2007, p. 16).

A metáfora como uma das principais indagações orteguianas (2005, p. 64) foi abordada como o mais radical instrumento da desumanização da arte, mas não o único, e possibilitou ao artista dizer aquilo que não podia ser dito por outras formas de expressão. A metáfora foi posta como sustentação ao invés de adorno e possibilitou a evasão e a passagem do real ao imaginário. Como substância, poderia ser utilizada não para enobrecer e sim para empobrecer a realidade e, desta forma, a nova arte afastava as pretensões de transcendência. O próprio autor fez uso da metáfora ao se referir à arte realista como uma janela transparente interposta entre o público e a obra de arte, ou seja, o próprio homem era a janela aberta para a realidade. Como recurso linguístico, a metáfora pôde transformar o realismo em antirrealismo, porém ganhou autonomia suficiente para se sustentar por si mesma.

A metáfora atrelada com a ideia de ruptura foi vista de forma plural na produção de Cordeiro, consecutivamente transitou pelas propostas vanguardistas: expressionistas, cubistas e abstratas informais. Em seguida, se tornaram geométricas e sinalizaram sua adesão aos princípios construtivos. Como consequência, formulou e assinou o Manifesto Ruptura em 1952, cujas bases de seu rigor construtivo originaram-se da Gestalt, fundamentadas no estudo científico que regem as leis da percepção e do Neoplasticismo. O objeto ganhou autonomia, utilizou de materiais e instrumentos derivados da indústria e a reprodutibilidade deu um sentido coletivo. Cordeiro filiou-se às ideias de Gramsci, do qual assimilou as convicções do papel do intelectual em seu compromisso com as massas e a íntima relação entre cultura e ação política. Portanto, a metáfora refletiu a dialética contraditória e transformadora na produção de Cordeiro ao abdicar-se da ideia de arte como representação e compreendê-la como conhecimento.

O artista e os demais concretistas preparam a necessidade de se realizar uma arte acessível a todos, na qual o caráter autoral e decorativo daria lugar a uma ação real de

transformação estética do mundo. O Concretismo se colocou como apresentação das coisas ao mundo ao invés de sua representação e é nesse ponto que se pode aproximá-lo do conceito de desumanização, ou seja, da desrealização apresentado por Ortega y Gasset (COSTA, 2002, p. 10; FREITAS, 2007, p. 36-7).

Ademais, pode-se entender por desumanização apenas o afastamento da arte da vida vivida, do cotidiano compartilhado pelo homem como realidade imediata. Na contemporaneidade é possível perceber esse afastamento do homem comum da arte, como também, não se pode retirar o caráter histórico da produção humana que levou a sua desrealização. Por outro lado, a arte ao promover novas realidades e expandir seu domínio sobre a realidade imediata, engaja-se aos novos projetos utópicos nos quais o objeto artístico se espalha na realidade visível e tangível de nosso ambiente (PEDROSA *apud* ARANTES, 2004, p. 152).

A extirpação da realidade, enquanto representação, rompe o aspecto humano e desumaniza a arte. Sendo assim, o objeto ganhou autonomia e o ideário construtivo gerou a proposta de uma arte industrial. O grupo paulista apresentou uma obra caracterizada pela produção seriada e por suas intenções óptica-sensoriais. Além disso, explorou novos sintagmas visuais no sentido de renovação e a possibilidade de comunicação.

A partir das formas seriadas e repetidas, os concretos configuraram uma organização abstrata pela necessidade de trabalhar com elementos discretos, material manipulável e formalização matemática, por conseguinte, uma arte construída segundo um modelo objetivo.

Na arte concreta brasileira, o artista tornou-se um técnico que manipula dados da informação visual, identificado por Brito (1999, p. 42-43) como um designer superior sujeito “às leis estruturais que regem a prática estética na sociedade burguesa”. Ainda, de acordo com o autor, o concretismo brasileiro estava mais interessado na democratização da forma e na superação do atraso tecnológico e do irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento, do que numa inserção política. Fazia-se a ressalva “de que todo ato social é também político, resta saber que espécie de política”. A vanguarda brasileira reagiu ao realismo regionalista que se manteve até os anos 1960 como presença quase dominante e apoiada pela esquerda oficial do país.

O processo normativo concretista ecoou na produção de outros artistas brasileiros e estabeleceu um diálogo nada pacífico com os artistas cariocas do Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa (1923-73). O Grupo Frente (1954) era composto por Aloísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Vicente Ibersson, Lygia Pape, Carlos Val, Décio Vieira e Abranham Palatnik. Recebeu apoio do poeta Ferreira Gullar e a orientação filosófica do crítico Mário Pedrosa que relacionava em seus estudos a arte e a sociedade. O interessante na composição desse grupo era a liberdade e a possibilidade de cada componente exprimir sua arte por meio das próprias experiências. O Grupo Frente possuía características particularizadas, como o uso subjetivo da cor e defendia os princípios concretistas, sem impedir a livre expressão figurativa.

Ao final da década de 1950, os embates entre os Grupos Ruptura e Frente tornaram-se mais acirrados e chegaram ao nível da crítica, numa série de artigos publicados em nossos principais jornais. Nesses, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Roberto Pontual e Jayme Maurício defenderam as posições antidogmáticas do Grupo Frente. Nessa

mesma época, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Willis de Castro, Hércules Barsotti, Franz Weissmann e Hélio Oiticica passaram a fazer parte do Grupo Frente, fundando o Neoconcretismo, cujas questões básicas existiam desde a I e II Exposição Nacional de Arte Concreta, respectivamente em 1956 e 1957. Em 1959, formalizou-se a ruptura entre os dois grupos e fez-se emergir a polêmica no entendimento do trabalho artístico: como produção ou meio de expressão.

O processo de desrealização dos concretistas foi criticado pelo pensamento existencialista que buscou dar significado à produção humana. Essa preocupação gerou uma crise de cunho existencial no Grupo Ruptura e marcou um novo direcionamento na produção de Waldemar Cordeiro que, a partir da década de 1960, advogou por um novo humanismo. Essa crise poderia estar associada à tomada de consciência do desenvolvimento do país descomprometido com sua realidade política e econômica e apenas alinhado com as tendências populistas. O questionamento da ideologia desenvolvimentista promoveu a migração dos artistas concretistas para as novas tendências artísticas e novas rupturas. O Neoconcretismo emergiu no centro dessa crise e representou um conjunto de atitudes que tentavam, ora renovar, ora ultrapassar seu quadro de referência (PÁSCOA, s.d.).

Cordeiro foi um dos artistas que promoveu a guinada mais radical entre o grupo, ao passar das pinturas rigorosamente construídas a partir de preceitos matemáticos para um tipo de produção que refletia uma visão mais ancorada nas reais condições sociais enfrentadas no Brasil. Soma-se a isso um novo cenário na arte internacional, com a introdução de movimentos como o *Pop* e o *Neorrealismo*. Sua descrença nas utopias de fundamento tecnológico o redirecionou para as abordagens de cunho social e de crítica à alienação do indivíduo ao consumismo imposto pelos meios de comunicação de massas.

Politicamente engajado, Cordeiro sentiu o impacto do golpe militar e passou a incorporar uma dimensão fortemente crítica em seus trabalhos, como em *Popcreto*, *Popcrítico* ou *Subdesenvolvido* (1964). O artista habilmente superou a característica de “arte sintática” da produção concreta pela “arte semântica”, o que possibilitou a apropriação de elementos da realidade. Seus objetos incitavam a participação do fruidor na definição do seu sentido e o humanismo foi retomado como forma de sensibilização do trabalho da arte. A fotografia foi integrada ao trabalho de Cordeiro como possibilidade contestadora aos valores instituídos e como leitura direta da realidade, dispensando a representação abstrata. Contudo, a fotografia não foi tratada pelo artista como imagem figurativa e sim como símbolo visual. Naquele momento, o debate entre abstracionismo e figurativismo tornou-se uma questão superada para Cordeiro. A morte prematura do artista (1973) pôs fim a sua mais recente empreitada. O objeto era superado como fim da expressão estética e serviu de passagem para experiências comprometidas com a coletividade. Na *arteônica*, o conceito era a força motriz de sua produção por meio de novas tecnologias, como computadores e outros meios eletrônicos e cibernéticos (COSTA, 2002, p. 11-5).

Entre os membros do Grupo Frente comungava-se a recolocação do homem como *ser* no mundo, porém a recuperação do humanismo se deu em duas vertentes: a primeira que tomava o caminho da sensibilização do trabalho artístico em parceria com a produ-

ção industrial e representada pelos artistas Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e com ressalvas, Amílcar de Castro. A segunda, mais radical nos postulados construtivistas, colocava em xeque o estatuto vigente sob a forma de dramatização do trabalho e caracterizada pela produção de Oiticica, Clark e Lygia Pape.

O ponto em comum entre ambas seria a crítica frente ao mecanicismo da produção concretista. Os neoconcretistas romperam com a ideia de objeto e sob uma abordagem fenomenológica resgataram o humanismo, o experimentalismo e a subjetividade, colocando em contraposição o processo desumanizador iniciado pela tendência abstrata. Essa postura exigiu uma nova sensibilidade por parte do público ao permitir a manipulação de objetos interativos (BRITO, 2002, p. 55-68, 94-5).

Conforme Milliet (2002, p. 400), o conhecimento dos neoconcretistas não se limitou a epistemologia concretista, ou seja, um sistema de causa e efeitos sobre a arte e sim a poética como meio de superar o reducionismo. Além disso, capacitou o trabalho artístico a transcender sua materialidade pela criação de novos significados continuamente renovados, como possibilidade de integração entre o artista, a obra e o público. Ainda que as figuras geométricas sejam o ponto de partida para os neoconcretistas, foram libertadas e tornaram-se mais sensíveis, mobilizando o corpo como agente da percepção. Por outro lado, essa atitude foi interpretada como uma espécie de regressão pelo retorno do ideal da “arte pela arte” e abandono da arte funcional, sua atuação se deu de forma quase marginal (FARIAS, 2007, p. 401; KAMITA, 2010, p. 224-7).

Portanto, o humanismo neoconcreto não foi movido pelo resgate mimético da arte realista, como apresentado por Ortega y Gasset, cujo deleite para com a arte não exigia uma sensibilidade artística e sim uma acomodação visual. Nela a remodelação do mundo se torna indesejável, sob o risco de embaçar a transparência de sua janela. Com a desumanização, a forma penetra no conteúdo e ganha privilégio em relação a este. Não cabe mais a transparência, mas sim a opacidade.

O Neoconcretismo adquiriu sua importância na arte brasileira ao conquistar uma autonomia mais ampla mediante aos modelos culturais dominantes. Sua produção não era submetida às injunções políticas imediatas e nem ao plano ligado diretamente ao processo de desenvolvimento do país. Os neoconcretistas entendiam que arte não podia ser instrumentalizada e, embora compreendida como uma atividade cultural globalizante, teria que atrelar-se na relação do homem com o seu ambiente.

Concomitantemente, a arquitetura moderna, de forma mais precoce, e o Neoconcretismo foram considerados como desvios do racionalismo europeu e partem da mesma fonte: o concretismo suíço. Essa questão desviante em nossa arquitetura brasileira não ficou imune às severas críticas de Max Bill. Ele a acusava pelo individualismo formalista, pelo desdém ao funcionalismo, bem como a proposta social do projeto moderno e fez de Oscar Niemeyer o seu alvo principal. A plasticidade arbitrária e a falta de densidade social, sobretudo dos arquitetos cariocas de 1930-1960, abalaram o fundamento da arte concreta como universal e a plena identidade entre idealismo e objetividade da forma geométrica (KAMITA, 2010, p. 224).

Max Bill alertou para o risco de um academicismo antissocial e a ocorrência diametralmente oposta ao espírito que animava a arquitetura como arte da construção social e que os elementos função, construção e forma teriam que estar em perfeita har-

monia. Em nossa arquitetura, a licença poética libertou a geometria e entrou em embate com a ditadura do ângulo reto e seguiu na contramão do funcionalismo ortodoxo.

Deslocando do espaço carioca para o paulista, pode-se identificar alguns pontos de contato entre o concretismo e os arquitetos paulistas quanto à rejeição do ‘natural/figurativo/regional’. De acordo com Zein (2009, p. 4), o nascente brutalismo paulista explicitou a racionalidade estrutural e material e teve Vilanova Artigas como um dos mais importantes mestres.

Em outro texto, Zein (2010, p. 75-84) afirmou que a emergente arquitetura brutalista não se identificou totalmente com tendências arquitetônicas mundiais. A tensão nesse momento ainda pesou sobre a questão identitária em um panorama mais maniqueísta entre polaridades “esquerda-direita, dependência-independência”. De forma hábil, Artigas buscou superar o impasse ao afirmar que a arquitetura moderna como patrimônio cultural humano teria o estatuto salvaguardado de completa autonomia. O brutalismo é citado aqui apenas para ilustrar que a arquitetura paulista respondeu ao espírito da época e foi renovada, em que pese a racionalização dos processos construtivos; a questão da influência foi um fato menor se entendida como livre escolha pelo criador e quando afastada da subordinação estrita.

Nesse ínterim, a nossa modernidade atingiu um outro estágio. A arte brasileira discutiu a sua própria produção em paralelo à internacional. O golpe militar colocou em xeque o poder da abstração, por outro lado, “[...] as linguagens construtivas deixavam como legado um compromisso com a experimentação que se prolongava para além das questões formais” (BUENO, 2007, p. 67).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões aqui apresentadas distanciam-se de uma abordagem teórica expressiva, mediante a complexidade que o tema representa para os anos de 1950 e 1960. *Grosso modo*, o Concretismo simbolizou o progresso almejado por Jk e Brasília tornou-se o ápice do seu Plano de Metas e, ao mesmo tempo, o impasse ao trazer à tona questionamentos sobre o caráter e a função das artes.

Nesse contexto, a abstração foi a condição *sine qua non* para a arte moderna, sobretudo no caso brasileiro, para que se desenvolvesse o Concretismo isento de qualquer figuração ou imitação da realidade imediata, reagindo contra todas as vertentes subjetivas.

A referência ao conceito de desumanização de Ortega Y Gasset que deu a entonação desse estudo, foi tomada como uma provocação para entender que tanto nas artes plásticas, quanto na arquitetura, a desrealização tramitou entre o imaginário identitário, ora alinhando ao projeto construtivo nacional, ora criticando o seu caráter utópico. Nesse sentido, artistas e arquitetos aproximaram-se do formalismo decorrente da arte concreta como uma atitude moderna, positiva e aliada ao progresso. Ainda que os concretistas intencionassem uma participação sensorial do espectador, a expressão foi entendida como algo não determinado pela estrita manipulação de informações visuais, sobretudo na visão neoconcreta.

Assim, o Neoconcretismo recuperou a sensibilidade em meio à crise instalada naquele momento e fez emergir a tomada de consciência ante o desvio mecanicista e o cien-

tificismo concreto. A partir daí, o experimentalismo norteou a produção artística e como um exercício de liberdade e de forma engajada nas questões prementes daquela época. O Neoconcretismo recuperou a noção de subjetividade em contraponto à subjetividade concreta.

As interlocuções propostas neste estudo perpassam pelo campo da estética, da ética e da política. A ruptura tornou-se a palavra de ordem, tanto na introdução do Concretismo, como em sua superação, quando o Neoconcretismo causou uma fissura no projeto construtivo brasileiro. O legado deixado pelo Concretismo e Neoconcretismo estende-se para além de questões formais e as inflexões sobre a civilização mecanicista e funcionalista contribuíram para a retomada da humanização e da recuperação do sensível em relação à arte e à arquitetura.

FROM CONCRETISM TO NEOCONCRETISM: FROM DEHUMANIZATION TO ENGAGEMENT

Abstract: this article aims to understand the basis of Concretism and its aligning to the Brazilian cultural strategy in the 50s. Its moment of crisis in the 60s made it converge to humanism, experimentalism and subjectivity before abandoned in favor of rationality and objectivity resulting in Neoconcretism. This reading will take as contribution the concept dehumanization of art developed by Ortega y Gasset.

Keywords: Concretism. Neoconcretism. Dehumanization. Engagement.

Referências

AMARAL, Aracy A. Waldemar Cordeiro. In: _____. *Textos do trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.149-151. V. 5.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. O trauma do moderno. In: MILLET, Maria Alice *et al.* *Mestres do modernismo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005. p. 309-315.

BUENO, Guilherme. Heranças modernistas e emergência da abstração. In: _____. (curador). *Mapa do agora: arte brasileira recente na coleção João Sattamini do MAC-Niterói*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002. p. 11-14.

_____. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

CANTON, Katia. Brasil: abstração, arte concreta e neoconcreta. In: _____. *Retrato da arte moderna: uma história no Brasil e no mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. Difusão nas revistas internacionais e nacionais especializadas. In: SEGRE, Roberto et al. *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. 8º Seminário Docomomo_Brasil. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010. p. 287-304.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Heulouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

FABRIS, Anna Tereza. Figuras do moderno. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 41-51.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.

KAMITA, João Masao. Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria. In: SEGRE, Roberto et al. *Arquite.tura+arte+cidade: um debate internacional*. 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010. p. 223-228.

KOSELLECK, Reinhart. Modernidade: sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade. In: _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma P. Maas e Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraoponto; Ed. da PUC-Rio, 2006. p. 267-303.

MILLIET, Maria Alice. From concretista paradox to experimental exercise of freedom. FARIAS, Agnaldo. Apollo in the tropics: constructivist art in Brasil. In: GUGGENHEIN MUSEUM. *Brasil: body and soul*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002. p. 388-403.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. *Concretismo e utopia: a vanguarda artística nos anos*

50. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.revista.Uea.edu.br/abore/artigo>>. Acesso em: 20 jul. 2008.

SALZTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BAUSBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 382-401.

ZEIN, Ruth Verde. *Concretismo, concretão, neoconcretismo*: algumas considerações e duas casas. 8º Seminário DOCOMOMO_BRASIL, 2009.

Disponível em:<<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/079.pdf>>.

Acesso em: 08 jul. 2014.

_____. Brasília, Pós-Brasília: inflexões e mudanças. In: JUNQUEIRA, Maria Alice; ZEIN, Ruth Verde Zein. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.107-109.

*Recebido em:05.11.2015. Aprovado em: 19.02.2015.

VÂNIA MARIA FARIA FLORIANO DE CARVALHO

Mestre em História pela UFG. Especialista em Filosofia da Arte pelo IFITEG. Professora da graduação em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. *E-mail*: vaniamffc@hotmail.com