

Apontamentos da *Teoria do* *Não-Objeto*

como Problemática na Construção da
Historiografia da Arte Neoconcreta.

Jorge Soledar

Artista-pesquisador. Mestrando na linha de Poéticas Interdisciplinares (PPGAV-EBA/UFRJ, 2012). Bacharel em Artes Visuais, com a ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (IA/UFRGS, 2008). Premiado pelo canal franco-alemão *Arte Creative* e selecionado pelo Salão da Paraíba (2011). Destaque da Bolsa Iberê Camargo e selecionado pelo Rumos/Itaú Cultural (2009-10). Convidado pelo programa *Diálogos* da VII Bienal do MERCOSUL. Colabora em processos coletivos com o Grupo Mergulho e a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. Tem escritos publicados na Revista Tatui, nas publicações acadêmicas *Soft Borders* e ANPAP/RJ, e como colaborador na Revista Investigações N° 11.

Resumo. *Não-objeto* é um conceito criado por Ferreira Gullar, através do texto *Teoria do Não-objeto* (1959), de modo a especificar o sentido da obra ou da experiência neoconcreta. Seu corpus teórico, ainda pouco estudado, destaca certos trabalhos de Lygia Clark (1958) e de Amílcar de Castro (1959) como motivações desta formulação. Assim, propomos um olhar que enfoca o conteúdo do referido texto em relação à problemática do seu status na configuração da historiografia da Arte Neoconcreta.

Palavras-chave. *não-objeto*, neoconcretismo, teoria da arte contemporânea brasileira.

Notes about the *Theory of Non-Object* as a Problem in the Construction of Historiography of Neoconcrete Art.

Abstract. *Non-object* is a concept created by Ferreira Gullar on *Theory of Non-Object* (1959) to specify the meaning of neoconcrete experience. This theoretical corpus focus certain works by Lygia Clark (1958) and Amílcar de Castro (1959) as motivations of this formulation. Therefore, we propose a gaze on the content of this corpus in relation to the issue of their status in the configuration of the historiography of Neoconcrete Art..

Keywords. *non-object*, neoconcretism, theory of contemporary brazilian art.



Abrindo o estudo.

O conceito *não-objeto* proposto pelo teórico brasileiro Ferreira Gullar (1930-), no ensaio *Teoria do Não-Objeto* (1959) é muito citado e pouco estudado. Partindo disto, o objetivo deste artigo é apresentar uma perspectiva de análise sobre o corpus teórico do não-objeto. Em geral, o conteúdo desta teoria não se destaca nos discursos da história da arte geométrica no Brasil. Contudo, Frederico Morais (1995, p. 247) assinala-a como a “base teórica do movimento neoconcreto”, concordando com a posição do autor, que atribui ao conceito do não-objeto a “especificidade da experiência neoconcreta” (GULLAR, 1985, p. 11).

Durante o levantamento bibliográfico¹, foram localizados muitos trabalhos sobre o assunto *neoconcretismo*, mas nenhum sobre o tema *teoria do não-objeto*. Partindo deste fato, propomos a seguinte hipótese de debate: se a *teoria do não-objeto* é pensada como fundamento teórico do neoconcretismo, e o seu autor, Ferreira Gullar, o “principal teórico desse movimento”, então por que não destacar o *não-objeto* como a própria teoria da arte neoconcreta (BRITO, 1985, p. 50)?

Para desenvolver isto, acompanhamos como os argumentos mais fortes do texto *Teoria do Não-Objeto* estão concatenados ao longo dos três eixos: *Morte da Pintura*; *Obra e Objeto* e *Formulação Primeira*. E, como existe uma série razoável de historiografias do assunto, optamos por abrir espaço a um enfoque teórico da conceituação do *não-objeto* que ainda foi pouco discutida à luz do seu status.

Teoria Hermenêutica.

Caracterizamos a teoria do *não-objeto* como a própria teoria neoconcreta, seguindo o modelo que visa uma “topografia” das teorias artísticas que, distintamente, propõem significados tanto ao processo quanto à recepção de suas obras (CAUQUELIN, 2005, p. 15). As teorias assim caracterizadas pertenceriam, ainda de acordo com este modelo, a um conjunto maior e denominado *teorizações secundárias*, que

[...] podem ser reagrupadas ao longo de dois eixos. Um nos leva a questionar o sentido das obras e do trabalho artístico. Sentido entendido, no caso, tanto como significação quando direção: a obra ‘abre um mundo’, ela visa o invisível (direção), ela tem um sentido, semelhante assim à linguagem (significação). Fenomenologia, hermenêutica, psicanálise e história da arte se situam sobre esse eixo... A divisão segundo sobre esses dois eixos é, evidentemente, muito sumária; existem numerosas passagens entre as teorizações, todas fazendo empréstimos entre si. (CAUQUELIN, 2005, p. 94)



Para Ferreira Gullar, o texto *Teoria do Não-Objeto* assinala a criação ou a teorização de um novo conceito, cujo significado visa compreender a especificidade da obra de Arte Neoconcreta. Caráter especial que envolveria a necessidade de um significado experimental/sensorial do público pela ação mediada pelo *não-objeto*:

Um *não-objeto*, seja um poema espacial, seja um Bicho, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...] Por isso, defini assim naquela época: o *não-objeto* é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. (GULLAR, 2007, p. 59)

Sua teoria propõe uma interpretação estética, à medida que teoriza os sentidos da recepção da proposição neoconcreta. Por isso, configura uma visão hermenêutica da arte. Anne Cauquelin (2005, p. 16) caracteriza uma teoria da arte, levando-se em conta a sua “capacidade de construção, transformação e modelagem do campo artístico”. Sendo este critério o que nos permite considerar a participação do teórico como *modelador* das inflexões do campo da arte geométrica, pois, embora seja minimizado o conceito na historiografia da Arte Neoconcreta, seu campo decorre do *não-objeto* – fundamento teórico desta modelagem.

Outro aspecto que revela a presença atuante da teoria no campo geométrico é o de sua participação no pensamento de Hélio Oiticica, sobretudo em *Esquema geral da nova objetividade* (1967), texto no qual se destacam, em especial, as experiências dos primeiros parangolés. Nele, Oiticica concorda com Gullar sobre a *démarche* que representa o processo de Lygia Clark, assim como o status dos *não-objetos*:

[...] no movimento neoconcreto dá-se essa formulação (desintegração do quadro) pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim e Pape), que culminaram na teoria do *não-objeto*. (OITICICA, 1997, p. 311)

Ainda sobre a visão de Hélio Oiticica (1997, p. 312), o neoconcreto figura entre as “correntes periféricas” que ele julga colaborar no processo de suas “estruturas objetivas”, em grande parte, pela inovação trazida das práticas de Clark, antes de *Bicho*, peça fundamental à teoria, como relata o próprio Gullar (2007, p. 26):

Em 1958, Lygia Clark foi convidada a realizar uma exposição individual na *Galeria de Arte das Folhas*, em São Paulo, e pediu-me para escrever a apresentação das obras que mostraria ali [...] Mostrou-me os trabalhos desde 1951 [...] Ao vê-los percebi que alguns quadros



tinham moldura larga e no mesmo nível da tela, sendo que, em dois deles, a composição geométrica extravasava da tela para a moldura, incluindo-a, por assim dizer, no espaço virtual da obra... era como se toda a “pintura” evaporara-se [...] Esta observação, que está registrada no texto de apresentação da mostra, me levará a uma nova leitura do processo da arte contemporânea, dando origem, mais tarde, à “Teoria do Não-Objeto”.

Desse modo, Gullar e Oiticica concordam sobre a ligação do surgimento da teoria neoconcreta aos experimentos que culminaram nos Bichos de Lygia Clark. O teórico estende o sentido do *não-objeto*, igualmente, aos trabalhos de Lígia Pape, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, que, “liderados” por ele, comporão o Grupo Neoconcreto, rompendo (de acordo com a tese de Brito) com o movimento concreto, em 21 de março de 1959, ao publicarem o artigo Manifesto Neoconcreto no Jornal do Brasil (MORAIS, 1995, p. 247-248).

De acordo com Frederico Moraes (1991, p. 117-118), o núcleo do grupo foi composto por Pape, Clark, Gullar e Weissmann, e já atuara antes, entre 1954-6, no conjunto do Grupo Frente, organizado por Ivan Serpa, e constituído em geral por seus alunos no MAM/RJ, destacando-se, Aloísio Carvão, Décio Vieira, Hélio e César Oiticica, João José, Vincent Ibberson, Carlos Val e Elisa Martins da Silveira.

Voltando ao relato de Gullar, a maioria destes artistas orientou seus trabalhos, durante a década de 50, rumo à arte geométrica de caráter formal-construtivo, teorizada, sobretudo, por Waldemar Cordeiro. Vale destacar agora o esquema histórico proposto por Gullar (1985, p. 10) em *Etapas da Arte Contemporânea*:

As ideias de Ulm vieram através de Buenos Aires, e foram adotadas, demasiadamente ao pé da letra, pelo grupo de artistas paulistas liderados por Waldemar Cordeiro no começo da década de 50. No Rio, essas ideias sofreram uma inflexão, graças a seu principal defensor, Mário Pedrosa, que partira delas para indagações originais acerca do fenômeno estético e que valorizavam, a par da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas das crianças e dos doentes mentais. Tal visão abrangente refletir-se-ia no trabalho dos artistas de vanguarda que, por influência de Mário Pedrosa, se voltaram para o concretismo, como Ivan Serpa, Almir Mavignier, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark e outros. As diferenças entre os dois grupos ficaram evidentes quando eles se juntaram na *I Exposição Nacional de Arte Concreta* em dezembro de 1959, em São Paulo, e janeiro de 1957, no Rio, dando margem a divergências que culminaram na cisão do movimento. Em função disso, os cariocas, mais intuitivos, foram estimulados a aprofundar teoricamente sua experiência, dando-se conta do que ela continha de original e suscetível de desdobramento autônomo com respeito às ideias e obras importadas. Essa tomada de posição está expressa no Manifesto Neoconcreto, que dá início ao movimento. *Novos conceitos acerca da obra de arte, de sua significação, de sua natureza, foram propostos por nós na tentativa de apreender o caráter específico da Arte Neoconcreta: era a Teoria do Não-Objeto*².



A teoria neoconcreta foi publicada dois dias antes do seu manifesto no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil - SDJB*, em 21.03.1959, isto é, em 19.03.1959, integrando conjunto de publicações, que, entre março de 1959 e outubro de 1960, serviu de base para Gullar editar *Etapas da Arte Contemporânea*, em 1980 (MORAIS, 1995).

Até aqui, destacamos aspectos que permitem pensar a teoria do não-objeto como uma teoria hermenêutica de arte, e citamos que Hélio Oiticica concordou com Ferreira Gullar sobre a importância das experiências de Lygia Clark nesta teorização. Não aprofundamos, propositalmente, a dicotomia concreto/neoconcreto, enfoque valorizado por Ronaldo Brito, que representa a visão geral dos estudos que obscurecem o status do *não-objeto* na teorização da experiência neoconcreta.

Olhares Cruzados.

Ronaldo Brito escreveu um influente trabalho sobre o tema *concretismo-neoconcretismo*. Entretanto, em *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985), não há menção da teoria do *não-objeto*, ou seja, não há menção do “caráter específico” e da “base teórica” do pensamento neoconcreto, conforme já mencionamos. A tese proposta por Ronaldo Brito (1985, p. 49) é que o neoconcretismo configura-se como

[...] seqüência do movimento concreto, e mais amplamente como seqüência da penetração das estéticas construtivas [...] Grosso modo, o Concretismo seria a fase dogmática, o Neoconcretismo a fase de ruptura, o Concretismo a fase de implantação, o Neoconcretismo os choques da adaptação local.

Essa perspectiva dicotômica destaca o contexto do concretismo brasileiro como causa de uma *ruptura* dos artistas neoconcretos. Limitamo-nos a questionar aqui o status do *não-objeto* neste influente trabalho, pois somente no trecho, “com Merleau-Ponty, para Gullar, o principal teórico de suas manobras anti-concretas, vinha não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo”, o autor cita o nome de Ferreira Gullar sem elucidar, contudo, tanto as bases teóricas quanto as *manobras* a que se refere (BRITO, 1985, p. 50).

De fato, o nome neoconcreto deriva de concreto, porém, como afirma Gullar, o *não-objeto* surge da sua leitura sobre as transformações pictórico-espaciais do processo de Lygia Clark, sobretudo, de seus gestos de “desintegração do quadro convencional” (como concordou Hélio Oiticica). Nas primeiras linhas de *Etapas*



da *Arte Contemporânea*, o teórico apresenta que “o movimento neoconcreto não deve ser visto como uma dissidência do concretismo”, mas como uma “atitude de autonomia estética”, cuja matriz liga-se aos gestos da artista (GULLAR, 1985, p. 10). Por contraste, o pensamento de Ronaldo Brito reforça o nosso prisma, que concorda com a clareza de Lucia Santaella (1995, p. 17) sobre a “tendência de confundir Arte com História da Arte” na cultura brasileira, pois o pensamento neoconcreto deriva de uma leitura da experiência artística e não historiográfica.

Em *Panorama das Artes Plásticas Século XIX e XX* (1991), e *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro* (1995), a perspectiva de Frederico Morais configura uma exceção nesta confusão, pois embora não vise um estudo sobre o conceito do *não-objeto*, Morais valoriza-o, divulgando dados importantes, como já foi exposto, sobretudo, pela data de publicação de *Teoria do Não-Objeto* dois dias antes de *Manifesto Neoconcreto* (texto mais difundido porque ilustra tal dicotomia).

Voltando ao relato de Ferreira Gullar (2007, p. 45), o *não-objeto* representou o resultado de sua “análise sobre a arte moderna, notadamente, do processo que ela experimentou a partir do surgimento da pintura não-figurativa, ou seja, quando se excluiu da pintura a imagem dos objetos”: conteúdo do primeiro eixo da teoria que remonta a tradição artística que o autor irá refutar para contextualizar a inovação hermenêutica a partir da experiência com os *não-objetos*.

Morte da Pintura.

Ferreira Gullar propõe no primeiro eixo, uma breve história da ruína ou *morte* da representação de objetos, anunciada por ele, desde o impressionismo de Monet. Nesta visão, a pintura visava “apreender o objeto imerso na luminosidade natural”. Ela marcaria, assim, a passagem dos gestos de objetivação (fundados na teoria albertiana) aos de impressão pictórica dos objetos da realidade: o início da morte do objeto no espaço de representação para um processo de consciência crítica, corporal e perceptiva da arte (GULLAR, 2007, p. 90-91).

Os objetos que interessam Gullar não são de fato os objetos representados. A *tela* e a *moldura* seriam objetos de contemplação, portanto funcionais e restritivos ao olhar. A obra tradicional ou o objeto de arte figurativa foi considerado por ele também como

[...] um objeto que fixa pela cor a representação de outros objetos do mundo, representando “objetos que perdem a significação aos olhos”, quando dispostos no interior de um recorte de realidade delimitado pela moldura. (GULLAR, 2007, p. 91)



O eixo discorre sobre o problema do significado imposto pela tela, dado que ela daria sentido à restrição corporal e perceptiva impostos pela representação da pintura: restrições à percepção humana, tornando-se mera tela de visão.

Tela e Moldura resistem no debate contemporâneo, como demonstra Alberto Tassinari, em *O Espaço Moderno* (2001). Sua tese em geral aponta uma perspectiva da Arte Contemporânea como segunda fase da arte moderna, da qual *Tela*, de Jasper Johns marcaria o seu início.

Porém, Lygia Clark incorporou, antes e de modo inovador, a moldura enquanto objeto de proposição a experiências que provocavam os limites simbólicos da moldura como limite entre a realidade e a representação. Esta aproximação, embora não esteja contemplada no trabalho de Tassinari, justifica, a nosso ver, a aproximação de distintas teorias: de um lado, a de Gullar e o problema hermenêutico-experimental, baseado no símbolo restritivo da moldura, e, de outro, a de Tassinari, a tese de persistência da Arte Moderna.

A formação da arte moderna por volta de 1870 está ligada à oposição do naturalismo de matriz renascentista [...] O cubismo de 1911 é o momento mais importante da arte moderna. Nenhum outro movimento se espalhou tão rapidamente quanto o cubismo. Mais ainda os movimentos passam a se conceber como vanguardas. A sua importância reside na sua concepção de espaço em abertura. Há nela uma fusão das coisas com o espaço. (TASSINARI, 2001, p. 17-34)

Esta visão, que assinala o espaço cubista como *démarche* do início da Arte Moderna, difere por óbvio da que discorre Ferreira Gullar sobre a Arte Neoconcreta: o espaço impressionista é indício da *morte* da representação dos objetos. Contudo, os primeiros “gestos de eliminação do objeto” seriam vistos, ainda segundo Gullar, somente nas obras de Mondrian e de Malevitch. E sobre o primeiro, em *Broadway*, o teórico observa “o sentido mais revolucionário do cubismo, dando-lhe continuidade através de uma atitude radical” (GULLAR, 2007, p. 91-92).

O primeiro eixo propõe uma perspectiva esquemática de uma história cujo processo demonstra, para o pensamento neoconcreto, tentativas e fracassos de suas próprias questões guiadas pelos movimentos abstracionistas europeus: a destruição dos objetos simbólicos da pintura – *tela e moldura*.

Obra e Objeto.

O problema da moldura é visto pelo neoconcretismo, neste eixo, como metafórica do mundo do pintor tradicional, e por isso, deve ser refutado pela experiência neoconcreta. Pois os gestos da Arte Contemporânea, seguindo esta



visão, deveriam passar da representação de objetos do mundo aos de apresentação experimental, a fim de ampliar as possibilidades sensoriais da arte. E talvez este seja o traço mais crítico que a teoria tenha investido contra a contemplação:

Quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial, uma significação e uma transcendência. (GULLAR, 1959, p. 92)

Ele destaca nas atitudes de *Merzbau* de Kurt Schwitters, tal ousadia que se formaria a partir da ação direta do corpo sobre os objetos, gestos que envolveriam todos os sentidos e, ao mesmo tempo, críticas aos modos tradicionais ou *retinianos*, à esteira de Marcel Duchamp. Além de Schwitters, outros exemplos são trazidos à luz do neoconcretismo, como os *contra-relevos* de Tatlin e Rodchenko e as arquiteturas de Malevitch, pois, além de atuarem diretamente no espaço, seriam, para Gullar (2007, p. 92), “uma evolução coerente do espaço real, das formas representadas para as formas criadas”. Assim nos parece estranho não encontrar na teoria do *não-objeto* uma defesa às premissas suprematistas relatadas por Malevitch (1959, p. 67-84):

Eu sentia apenas a noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, a que chamo suprematismo [...] o quadrado dos suprematistas [...] pode ser comparado aos símbolos dos homens primitivos. Sua intenção não é a de produzir ornamentos, mas de expressar sensações de ritmo. Para o suprematista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são desprovidos de sentido em si mesmo; o que é significativo é a sensação, como tal, bastante destacada do meio ambiente [...] O suprematista não observa e não toca, ele sente.

Na experiência do *não-objeto*, investe-se numa tomada de consciência perceptiva, envolvendo todos os sentidos, o que justifica sua crítica dos limites da percepção suprematista. De modo que a sensação na teoria suprematista é refutada pela teoria neoconcreta, cuja recepção da obra de arte deve ser um meio de ação direta e não limitada ao olhar: uma experiência mediada pela participação de todos os sentidos.

A escultura construtivista, que repensava a base tradicional da escultura, extraindo do seu volume uma estrutura para realizar obras que se mantivessem no espaço, serviram de exemplo para Gullar estabelecer uma analogia crítica ao elemento refutado aqui: a moldura tradicional da pintura.

Há mais afinidade entre as obras dos pintores e dos escultores construtivistas do que com as de Maillol, de Rodin ou Fídias, e o mesmo poderia ser dito sobre um quadro de Lygia e uma escultura de Amílcar de Castro. (GULLAR, 2007, p. 93)



O autor defende a convergência da pintura e da escultura a um ponto comum, afastando-se de suas matrizes albertianas, deixando de lado, portanto, a tradição da representação e das categorias tradicionais de *pintura* e *escultura*. O conceito do *não-objeto* é visto então como um conceito de uma nova categoria: termo para assinalar uma arte que não corresponderia ou não se enquadraria nestas categorias de representação.

A conclusão deste segundo eixo propõe a convergência: “a pintura e a escultura atuais (1959) convergem para um ponto comum. Tornam-se objetos especiais, *não-objetos*”, porque incorporam a moldura da pintura e a base da escultura, propondo tipo de relação experimental com as obras pensadas como novas formulações (GULLAR, 2007, p. 93).

Formulação Primeira.

No último eixo da teoria neoconcreta, propõe-se a subversão da arte convencional em favor da experimentação mediada pelos *não-objetos*. Pois, “não se percebia que a própria obra de matriz não-figurativa colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo da estética tradicional” (GULLAR, 2007, p. 94). A matriz não-figurativa, enfatizada no primeiro eixo, sobre Mondrian e Malevitch, não subverteu os limites de seu próprio desejo, porque não trocou, segundo Gullar, a tela e a base pela experiência direta na realidade.

Pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento. (GULLAR, 2007, p. 94)

O que está nas entrelinhas, a nosso ver, é antes uma atitude subversiva frente ao processo e à recepção da arte legitimada pela tradição moderna. Isso porque Gullar (2007, p. 94) confunde, propositalmente, noutro texto, *Diálogo sobre o não-objeto* (1959), uma definição da arte convencional como a produção de um objeto comum, ou seja:

É a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.

Voltando ao eixo final de *Teoria do Não-Objeto*, o autor defende o ineditismo de sua crítica, alegando que “o problema da moldura e da base, na



pintura e na escultura, respectivamente, nunca tinha sido examinado” (GULLAR, 2007, p. 93). cremos que uma avaliação deste ineditismo requer uma verificação em retrospectiva muito além destes limites, carecendo de um percurso sobre os modos pelos quais os problemas da moldura e da base foram visitados pela crítica nacional e internacional.

Finalmente, ele apresenta uma “reafirmação da arte como formulação primeira do mundo” como pensamento que, de algum modo, concorda com o essencialismo vislumbrado pela teoria do suprematista de Malevitch (GULLAR, 2007, p. 95).

Estudo Aberto.

De um lado, percebemos que a historiografia da arte geométrica brasileira não destaca o *não-objeto* como coração-pensante da experiência neoconcreta, de modo que pretendemos revelar aqui seu status em geral obscurecido. De outro lado, ao ler o referido texto, é inegável não constatar o caráter subversivo e o seu peso *modelador* no campo das artes visuais, de modo que não destacarmos seu pensamento simboliza que não valorizamos a própria configuração da teoria da arte no Brasil como campo *em aberto* ao debate.

Não nos coube, contudo, apontar ou compreender a atual posição dos discursos críticos de Ferreira Gullar sobre a Arte Contemporânea no Brasil e no mundo, e sim, destacar o seu pensamento teórico num contexto decisivo para a instauração do que se naturalizou dizer como *Arte Contemporânea* no Brasil.

É possível especular, mediante esta leitura de *Teoria do Não-Objeto*, se a incorporação da moldura pictórica como objeto experimental e tátil, por Lygia Clark, configurou de fato ineditismo na problemática *representação-apresentação* como processo do moderno ao contemporâneo nas artes visuais. Questão que deixamos também em aberto como pensamento para futuros estudos na área de teoria.

Frisamos que, no referido texto, as categorias *pintura* e *escultura* não fazem sentido para a teoria neoconcreta. E que o conceito do *não-objeto* foi criado como categoria de agenciamento que visou pensar a subversão dos limites da contemplação em busca de uma experimentação corporal, cujo propósito confunde-se, em alguns trechos, como crença em algo sublime, assim, próxima à teoria suprematista, ainda que refutada por Ferreira Gullar.

Mediante sistemática revisão bibliográfica, verificamos o obscurantismo



quase total do status da teoria do *não-objeto* em relação às historiografias que cortejam a dicotomia *concretismo-neoconcretismo*, proposta por Ronaldo Brito, que sequer menciona o *não-objeto*, a nosso ver, conceito-chave ao pensamento da configuração do campo de estudos da teoria da arte contemporânea no Brasil.

O texto de Gullar, escrito em 1959, é tão complexo quanto sintético, refutando a tradição representacional da arte como argumento para realizar uma estética, fortemente, baseada na Fenomenologia, ao mesmo tempo, que investe num agenciamento teórico a um estado sublime através da experiência sensorial – determinante como modelador dos processos que convergiram arte, corpo e mundo.

Ao invés de centrar o pensamento no ícone polêmico de José Ribamar Ferreira, algo que facilmente fugiria do foco desta problematização, propomos ler a sua teoria neoconcreta enquanto *abertura* para pensarmos o próprio status do campo da teoria de arte recente no Brasil, mas de um ponto de vista experimental ou *artístico*.

¹ A busca dos assuntos teoria do não-objeto, GULLAR, Ferreira, neoconcretismo, concretismo (incluindo as expressões arte neoconcreta e arte concreta) visou resumos e textos completos nas bases de dados da UFRGS, da PUCRS, da UFRJ, do Portal de Periódicos da CAPES (Web of Science, Art Full Text, editores Jstor e Scopus) e do Google Acadêmico.

² O grifo é nosso.

Referências.

BONDÍA, Jorge Larrosa. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & realidade*. Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. Manifesto Neoconcreto. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Teoria do Não-Objeto. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro, nº6, 1997.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: *Continente Sul Sur*. Revista do Instituto Estadual do Livro, nº6, 1997.

PINTO, Regina Célia. O Movimento Neoconcreto [1959-1961]. In: PINTO, Regina Célia. *Quatro olhares à procura de um leitor, mulheres importantes, arte e identidade*. Rio de Janeiro, 1994. 415p.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1995.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VILLA, Dirceu. O ensaísmo, grosso modo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

ZIELINSKY, Mônica. *La critique d'art contemporaine au Bresil: parcours, enjeux et perspectives*. (Doutorado) Université de Paris 1, Paris, 2003. 360 f.

