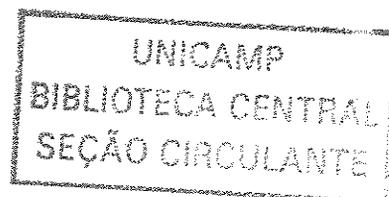


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**DOBRAS E DESDOBRAS.
A OBRA DE LUIZ SACILOTTO**

Rita de Cássia Della Rocca

CAMPINAS
2004

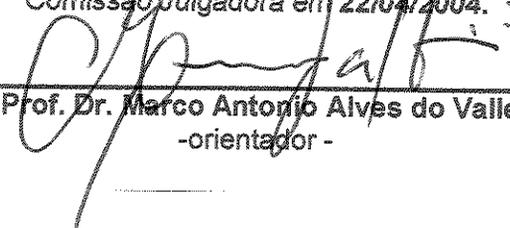


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**DOBRAS E DESDOBRAS.
A OBRA DE LUIZ SACILOTTO**

Rita de Cássia Della Rocca

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Rita de
Cássia Della Rocca e aprovação pela
Comissão Julgadora em 22/04/2004.


Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes sob a orientação do Prof.
Doutor Marco Antonio Alves do Valle.

CAMPINAS
2004

IDADE	OC
CHAMADA	
	UNICAMP
	D38d
	EX
MBO BC/	61612
OC.	16-36-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
ÇO	11,00
TA	04-1-05
CPD	

elrad 339587

D38d

Della Rocca, Rita de Cássia.

Dobras e desdobras : a obra de Luiz Sacilotto / Rita de Cássia Della Rocca. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Marco Antonio Alves do Valle.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Sacilotto, Luiz, 1924-2003. 2. Arte concreta – Brasil.
 3. Percepção espacial. 4. Percepção visual. 5. Arte brasileira – Séc. XX. I. Valle, Marco Antonio Alves do.
 II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
 III. Título.

5771050800

Dedico este trabalho aos meus pais, Rita de Cássia Priessnitz Della Rocca e Bernardo Della Rocca Neto (in memorian) pelo apoio incondicional e ao meu grande amigo Maximiliano Gutiez.

Agradecimento especial

Luiz Sacilotto

Agradecimentos

Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Profª. Dra. Maria de Fátima Couto Morethy
Profª. Dra. Maria Isabel Branco Ribeiro
Meus queridos pais Rita e Bernardo
Leopoldo e Margarete
Gabriel, Rafael e Felipe
Maximiliano
Rachel
Maurício Ayer (preparador de texto) e Patrícia
Chris (diagramação inicial)
Rose (diagramação final)
Cláu Maciel
Karin e Vinícius
Kadá (Fundaalumínio)
Vinícius Lima (videografista)
Della Rocca (fotos)
Jacob Gelwan (fotos)
Alexandre Furtado (produção das esculturas)
Talita (imagens para computador)
Walter Sacilotto
Josué
Claudemir
Sílvia Valéria
Prof. Dr. Ernesto G. Boccara
Vera e Malu (Galeria UNICAMP)
Jaime (UNICAMP)
Magali (secretaria pós UNICAMP)
Stella
Sidney e Mônica
E a todos os amigos pela torcida e força.

Fotos

Livro : Sacramento, Enock. Sacilotto. Orbital, São Paulo / SP, 2001
e Catálogo da Exposição "Desenhos 1974-1982" – Galeria Sylvio Nery

Sumário

Resumo	09
Abstract	10
Introdução	11
Capítulo I – Movimento concreto no Brasil	23
Capítulo II – Luiz Sacilotto, o percurso inicial	46
Capítulo III – Construção da estrutura na obra de Sacilotto	65
Capítulo IV – Desdobramentos experimentais de transformação da bi para a tridimensão sobre a obra de Sacilotto	104
Conclusão	125
Referências bibliográficas	131

Resumo

Ao revelar a estrutura compositiva da obra de Luiz Sacilotto, artista fundamental do Concretismo brasileiro, busco ampliar as possibilidades perceptivas na fruição de obras abstrato-geométricas. Percorro o período histórico em que Sacilotto se insere e procuro compreender as modificações no ambiente sociocultural e a formação das principais vertentes concretas brasileiras, o grupo paulista Ruptura e os cariocas Frente e Neoconcreto. Em seguida apresento a formação técnico-acadêmica de Sacilotto, para então mergulhar em sua poética, percorrendo as etapas de construção das redes formadoras de suas obras bidimensionais e recuperando as ações exercidas por ele sobre o plano: o corte e a dobra. Ambos procedimentos revelam novas possibilidades de apropriações espaciais e novas qualidades matéricas, o denso e o sutil. Isso conduz à reflexão sobre a criação do espaço natural como resultante das relações estabelecidas entre os elementos que o compõe indicando um estado dinâmico e indivisível como inerente à realidade dos corpos. Essas interconexões são fundamentais para a percepção do todo.

Abstract

Through the revelation of the composed structure of Luiz Sacilotto's work, a fundamental artist of the Brazilian Concretivism, I seek to extend the perspective possibilities fruition of the abstract geometric work. I go through the historic period, the changes on the social-cultural environment, the formation of the main Brazilian concrete branches, the group from Sao Paulo called Ruptura and two from Rio de Janeiro called Frente and Neoconcreto. Following I present Sacilotto's academic technical formation. Than I search into his poetic / creative exposing the structure path of the nets that form his bi-dimensional work; and it's action of cutting and folding. Both procedures show new space take up possibilities and new material qualities, the dense and the subtle. This revelation takes us to a reflection of the creation of the real space as a result of the relations between the creating element showing a dynamic and indivisible state as inseparable to the body's reality. These interconnections are fundamental to the perception of the whole.

INTRODUÇÃO

Tudo se tornou trevas. O olho procura, não encontra. Aos poucos vai-se acostumando ao breu e vagos volumes são percebidos. O corpo arrisca deslocar-se, é barrado por objetos até então inexistentes a ele. Retração. Tateia o vácuo. Aos poucos, mais confiante, torna-se ágil em busca de uma fonte qualquer de luz. No encontro, uma ação, um ofuscamento, a retração por defesa natural. Lentamente o olho se abre e um mundo surge em torno. Desperta-se a curiosidade. Então o espaço é dissecado. Aos poucos seus ocupantes são percebidos, absorvidos e substancializados por si e pela relação do conjunto. Um primeiro encontro, a primeira apropriação, o início do desbravamento.

Esta pesquisa tem por objetivo estudar alguns aspectos da estrutura compositiva da obra de Luiz Sacilotto, com o intuito de ampliar as possibilidades perceptivas na fruição de seus trabalhos. Artista fundamental do Concretismo brasileiro, Sacilotto caracteriza-se por uma poética transparente e um trabalho de extremo rigor e precisão. Sua obra incorpora com rara naturalidade e poder de síntese os princípios estéticos concretos. Nesse sentido, trata-se de um privilegiado ponto de partida para se estudar e experimentar a fruição das obras realizadas por artistas da corrente concretista.

O trabalho dos artistas concretos paulistas – especialmente o de Sacilotto – parte de figuras geométricas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo. Embora trabalhem com economia plástica, esses artistas trazem à tona a discussão das propriedades de cada elemento constituinte da matéria e exploram as infinitas configurações espaciais proporcionadas por suas associações.

Suas obras não guardam nenhum registro do gesto do artista, do esforço por ele empreendido na sua realização, o que lhes confere a aparência de não ser executada pela mão humana. Além disso, são compostas segundo rigorosos projetos estruturais, muitas vezes baseados em relações matemáticas complexas. Isso tem feito com que freqüentemente se descrevam essas obras como produtos puramente racionais e seus autores, como indivíduos de sensibilidade amortecida pelos excessos teóricos.

No entanto, é preciso ter em conta que Sacilotto guia-se principalmente por sua intuição. Embora participasse das discussões teóricas que esquentaram os debates sobre arte nos anos 1950 e 60, é de sua prática no ateliê que vem a força motriz de seu trabalho. Em um depoimento, o artista declara: "Desenho uma estrutura que me persegue, uma série de paralelas, corto, dobro e tudo se torna algo completamente diferente. Não entendo, é fascinante"¹. A fascinação pelas transformações da matéria vai muito além da simples aplicação de postulados teóricos.

Foi essa mesma inquietação, a fascinação provocada pela manipulação lúdica das formas e materiais, que me levou a dissecar a obra desse artista. Havia uma aparente contradição entre, de um lado, o rigor e a assepsia formal e, de outro, a multiplicidade e a intensidade da experiência de observar suas obras. Percebi que não é possível compreendê-las apenas descrevendo sua aparência; essas obras

¹Depoimento de Sacilotto, Retrospectiva - Sacilotto - Expressões e Concreções . MAM – SP, 1980

exigem que se percorra o seu processo de construção, pois este processo permanece na obra como um elemento constituinte. Ocorre uma mudança no foco do fruidor: a superfície da obra passa a existir apenas em função do processo do qual ela é resultante e do efeito que ela é capaz de provocar. Em outras palavras, não é mais possível analisar os detalhes isoladamente, pois eles só fazem sentido inseridos na rede relacional construída pelo artista. Quem toma chá pode lembrar-se que ele é resultado da mistura de folhas secas e água quente, mas, sensorialmente, não é possível separar os ingredientes.

Ao mesmo tempo, entre os concretistas não é mais possível reconhecer o gênio de tipo romântico, criador que busca expressar sua individualidade, sensibilidade e espontaneidade, para quem a racionalidade é muitas vezes encarada como uma amarra. O artista concreto surge com uma nova era, marcada pelo desenvolvimento científico e tecnológico cada vez mais acelerado, a urbanização, a reprodutibilidade e a mecanização, substituindo o artesanato.

Em muitos sentidos, o Concretismo brasileiro se insere na tradição inaugurada pelos construtivistas russos e desenvolvida posteriormente por outros grupos em vários importantes centros de produção cultural, sobretudo na Europa. Os construtivistas desenvolvem, nas primeiras décadas do século XX, investigações de novos campos formais e perceptivos. Naum Gabo, artista russo desse período, afirma a respeito da consciência e da precisão da arte construtiva:

A escola da arte construtiva é conhecida por ser o primeiro movimento artístico a declarar a aceitação da era científica, e de seu espírito, como uma base para suas percepções de mundo exterior e

interior à vida humana. Trata-se da primeira ideologia, no século, a rejeitar a crença de que apenas a personalidade, o capricho e o humor do indivíduo artista devem servir de valor e guia de uma criação artística. (...) Aceitou o fato de que aquilo que percebemos com os nossos cinco sentidos não é o único aspecto da vida e da natureza a ser enaltecido; de que a vida e a natureza escondem uma infinita variedade de forças, profundidades e aspectos nunca vistos e só levemente sentidos que não têm menos, e sim mais importância, para serem expressos e mais concretamente sentidos, através de algum tipo de imagem transmitida não somente à nossa razão mas às nossas percepções diárias imediatas e sentimentos da vida e da natureza.

A ideologia construtiva (...) exige a mais alta exatidão de meios de expressão de todos os campos da criação humana – considera que, quer em pensamento, quer em sentimento, uma comunicação imprecisa não é comunicação alguma. (Gabo apud Rickey, 2002:50)

O século XX, que viu nascer essa arte nova, foi também chamado de “século das utopias”. Eliminar o individual das obras para deixar apenas o que é coletivo (como as formas e cores básicas, por exemplo, assim como leis rigorosas de composição), é também uma maneira pela qual se tentou realizar a utopia de uma arte universal, realizável por qualquer indivíduo e não apenas por uns poucos iluminados, que raramente surgiam em classes sociais desfavorecidas. Saliento a posição de Piet Mondrian, quanto à implicação social da arte:

o equilíbrio que perpassa a oposição, contrastante e neutralizadora, aniquila indivíduos enquanto personalidades particulares, concebendo, assim, a sociedade futura como real unidade. A revelação equilibrada é a mais pura representação da universalidade. (Rickey, 2002:59-60)

Em 1915, Kasimir Malevich (1878-1935) expõe a obra *Quadrado preto sobre fundo branco*, apontada por ele como um espaço repleto de significações exatamente por ser construído pela ausência de qualquer objeto referencial. Em seu conhecido trabalho *Composição suprematista: Branco sobre branco*, de 1918, Malevich nos convida a refletir acerca da relatividade dos limites conceituais e materiais. Principal expoente da corrente suprematista, afirma:

Para o suprematista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são desprovidos de sentimentos em si mesmos; o que é significativo é a sensação, como tal, bastante deslocada do meio ambiente (...). O suprematista não observa e não toca, ele sente.” (Rickey, 2002:42)

Trata-se do início da investigação do espaço como elemento expressivo e substancializador da matéria, onde é o olhar do fruidor que determina o que são os vazios (o que recebe) e os cheios (o que ocupa). Nessa época, Gabo questiona o vazio expressivo na escultura, buscando expressar o volume do espaço interior dos corpos e não uma forma externa estilizada. Um exemplo construído por ele nos situará em suas propostas estéticas:

(...) dois cubos que ilustram a principal diferença entre os dois tipos de representação de um mesmo objeto – um correspondendo ao desbastamento, o outro, à construção (...). O primeiro cubo representa um volume de massa; o segundo representa o espaço visível pela massa existente, o objeto construído por planos. O volume da massa e o volume do espaço não correspondem, esculturalmente, à mesma coisa. Trata-se, na realidade, de dois materiais diferentes (...) ambos concretos e mensuráveis (...). Consideramos o espaço como um

elemento escultórico absoluto, liberado de qualquer volume fechado, e o representamos a partir de seu interior, com suas propriedades específicas (Rickey, 2002:47-48).

Os elementos da composição, como linhas e cor passam então ao primeiro plano das discussões estéticas. São eles os responsáveis pela expressividade na pintura e na escultura. O ritmo, potencializado pelas forças contidas em cada elemento da composição postas em relação com um espaço construído e revelado a cada nova configuração, ganha importância. Gabo apontava o ritmo cinético como único capaz de revelar à nossa percepção a propriedade temporal. Afirma: “O tempo e o espaço constituem as únicas formas sobre as quais a vida é constituída, e, conseqüentemente, a arte deve ser construída” (Rickey, 2002:46).

Não se busca qualquer ilusionismo. Os materiais industriais – aço, ferro, latão, esmaltes, ou artísticos, tinta óleo, têmpera, mármore etc. – não são disfarçados, são explicitados na obra com suas cargas próprias de significação. O mesmo ocorre com as formas: o quadrado, o círculo, a linha etc. não são utilizados em associação às formas da natureza, mas sim livres de qualquer representação externa. As cores recebem o mesmo tratamento, são apresentadas puras, plenas em seus próprios pigmentos.

Sacilotto alimenta-se dessas discussões e da fruição das obras realizadas por artistas construtivistas, abstrato-geométricos e concretistas, seus antecessores e contemporâneos. Guiado por suas próprias inquietações, desenvolve intensamente sua pesquisa artística. Mestre da simplicidade formal, parte da constituição de diálogos entre formas e cores básicas, para descortinar pouco a pouco um campo infindável e altamente complexo de compreensão dos fenômenos naturais.

Apresentarei no primeiro capítulo um breve histórico da arte concreta brasileira, procurando discutir alguns de seus postulados. Serão abordadas as modificações ocorridas no ambiente artístico brasileiro principalmente com a inauguração da Galeria Domus em 1946, de museus como o MAM-SP e o MAM-RJ, em 1948, o MASP em 1950, todos voltados para a arte moderna. Esses espaços abrigaram exposições como a de Max Bill (realizada no MASP, em 1950), a de Calder (no MAM-RJ, em 1948) e a primeira Bienal de São Paulo, que proporcionaram aos artistas brasileiros o contato direto com a arte contemporânea internacional. Apresentarei ainda a formação e principais diferenças dos grupos Ruptura em São Paulo e Frente no Rio de Janeiro, assim como o surgimento do manifesto Neoconcreto, com o intuito de marcar suas diferenças e semelhanças nos procedimentos e pesquisas acerca do abstracionismo geométrico.

Penetrarei em seguida no universo poético de Luiz Sacilotto. No segundo capítulo, reconstituirei o seu percurso inicial, com o intuito de mostrar os passos dados no sentido da descoberta de sua vocação para a arte concreta. Partindo de sua formação básica no Instituto Masculino do Brás, procurarei recuperar suas inquietações iniciais e sua experiência profissional na prestação de serviços em empresas paulistas e nos escritórios de arquitetura até chegar a sua maturidade estética, cujo marco é sua participação no grupo Ruptura.

Depois, no terceiro capítulo, analisarei algumas de suas obras realizadas posteriormente a 1952, procurando revelar o percurso exploratório das transformações formais elaboradas pelo artista em sua manipulação exaustiva dos elementos formadores da obra. Trata-se de uma tentativa de reconstituir cada etapa

de sua construção, para que elas sejam apreendidas como responsáveis pelo conteúdo expressivo total. Primeiramente, analisarei obras bidimensionais, mostrando suas redes estruturais, nas quais veremos como a tridimensão penetra enquanto efeito óptico; depois, analisarei algumas esculturas. Deve-se destacar o papel fundamental que o vazio exerce como elemento concreto relacional em todas essas obras.

Por fim, apresentarei, no quarto capítulo, desdobramentos e reflexões nascidos no processo de decupagem e reconstrução das estruturas da obra de Sacilotto. São propostas experimentais na busca de um aprofundamento perceptivo da relação matéria/vazio, ação/transformação, permanência e memória.

**MOVIMENTO CONCRETO
NO BRASIL**

Não é possível sentir a arte através das descrições. Explicações e análises servirão somente como preparação intelectual. Podem, contudo, induzir a estabelecer um contato direto com as obras.

László Moholy-Nagy

(...) nós nos aproximamos cada vez mais do tempo da composição consciente e racional: que os pintores terão orgulho em poder explicar construtivamente suas obras (em oposição aos impressionistas puros, que se orgulhavam de não poder explicar); que já agora temos diante de nós o tempo da criação consciente.

Vassily Kandinsky

Concreto – 1. Que existe em forma material. 2. Que é considerado no objeto de que faz parte e não abstraído dele. 3. Que tem consistência mais ou menos sólida: condensado, espesso, solidificado. 4. Que exprime um objeto particular, determinado. 5. Claro, definido: uma idéia concreta.

Concretismo – 1. Primazia do que é concreto. 2. Art.Plást.
(...) (Buarque de Holanda, 1986: 447)

Theo Van Doesburg é o primeiro a empregar, na revista *Arte Concreta* publicada em 1930, a expressão “arte concreta” para designar uma arte cuja representação não se originava de modelos naturais. Doesburg afirma o seguinte:

(...) pintura concreta e não abstrata, porque passamos do período das experiências especulativas. À procura da pureza os artistas eram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos. O criador, para se exprimir, era forçado a destruir as formas natureza a fim de criar formas arte. Hoje a idéia de formas arte é tão ultrapassada quanto a idéia de formas natureza. Inauguramos o período da pintura pura construindo a forma espírito, o período da concretização do espírito criador. (Doesburg apud Gullar, 2001:169)

E exemplifica: “pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície” (Doesburg apud Gullar, 2001:169). Anteriormente, outros artistas já a haviam empregado referindo-se a investigações estéticas e conceituais inovadoras, porém Doesburg atribuiu-lhe mais objetividade. Não havia, até então, uma distinção teórica entre arte abstrata e arte concreta. Essa denominação será reforçada em 1936 pelo construtivista suíço Max Bill, ao empregá-la a uma arte cuja criação está ligada a conceitos matemáticos e distante da natureza. Como movimento, a Arte Concreta só se estabelecerá em 1951, com a fundação da Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha¹.

¹ A Escola de Ulm é decorrência da Bauhaus fechada em 1933 pelo exército de Hitler

Max Bill aponta diferenças entre a utilização das expressões “arte abstrata” e “arte concreta”. Para ele, a arte abstrata é uma transição, na qual a representação ainda está ligada à natureza, mesmo que de maneira quase imperceptível. Já a arte concreta acentua o caráter verificável de uma realidade que possa ser controlada e observada, e tem por base conceitos matemáticos. A matemática, porém é entendida em seu sentido mais amplo, como “uma estrutura de ritmos e relações, de leis que tem seus elementos originários no pensamento individual de seus inovadores” (Bill apud Gullar, 1977:107). Bill propõe reflexões sobre

o misterioso da problemática matemática e o indeclarável do espaço, a proximidade ou a distância do infinito, a surpresa de um espaço que começa e termina de forma diferente, a limitação sem limites exatos, a multiplicidade que apesar de tudo forma a unidade, a igualdade de forma que varia com um único acento, o campo de forças composto de variáveis, as paralelas que se cruzam e a infinidade que toma a si mesma como presença (...), o quadrado com todos os seus fundamentos, a reta que não é perturbada por nenhuma relatividade e a curva que em cada um de seus pontos forma uma reta. (Bill, 1977:53)

Apesar de sua forte carga racional, a matemática traz em si a potencialidade do inexplicável. Nesse sentido, Bill utiliza a matemática não como puro formalismo, mas como uma forma-pensamento, e suas obras não são apenas superfície, mas idéia. Tendo como elementos de construção as cores, o espaço, a luz e o movimento, a arte concreta abre novos campos à percepção visual e sensível, criando novas realidades. Bill acreditava com isto possibilitar novos caminhos à linguagem da arte.

O movimento concreto de Ulm propaga-se para a América Latina, introduzindo-se primeiramente na Argentina. Sua entrada no Brasil coincide com um momento de grandes transformações socioculturais.

Eram anos de discussão, de afirmação de um projeto novo, de ruptura absoluta dos conceitos de arte até então vigentes. O mundo estava em mudança, vivenciava-se um pós-Segunda Guerra Mundial, o centro da arte se transferia da Europa para os Estados Unidos. Já havia ocorrido o construtivismo russo, o neoplasticismo e a Bauhaus. Novos pensamentos norteavam a ciência, com os conceitos da física moderna, Teoria da Relatividade e a Teoria Quântica.

Em 1945, com a queda de Getúlio Vargas, começa no Brasil um período de governo democrático que se estenderá até 1964. Um forte processo de crescimento industrial estava em andamento, principalmente devido ao grande investimento de capital estrangeiro durante e após a guerra. Eram tempos de euforia, as cidades se transformavam devido às novas necessidades da produção. Surge uma nova elite urbana, a qual propiciou mudanças no quadro cultural brasileiro. Em 1950, são criadas a TV Tupi, primeira emissora de televisão da América Latina, e a Companhia Vera Cruz de cinema.

Em finais de 1946 surge a Galeria Domus, a primeira galeria profissional com foco na arte moderna. Em 1947, com iniciativa de Assis Chateaubriand, é inaugurado o MASP – Museu de Arte de São Paulo, o qual, em 1950, abrigará uma retrospectiva de Max Bill. Em 1948 são criados, por Paulo Bittencourt, o MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja sede provisória será no MEC (Ministério de Educação e Cultura), e, por Francisco Matarazzo Sobrinho. O MAM-RJ

abrigará, em 1948, uma exposição de Alexander Calder, artista norte-americano. Mário Pedrosa, na época um dos poucos defensores da arte abstrata no Brasil, aponta estas duas exposições, a de Max Bill e Alexander Calder, como capitais, pois “indicavam sobretudo aos jovens que Paris não é mais a capital propulsora das Artes no mundo como o foi durante séculos” (Pedrosa, 1986:282). A inauguração oficial do MAM-SP se dá em 1949 com a exposição organizada por Léon Degand intitulada Do figurativismo ao abstracionismo. Esses acontecimentos marcam o início de uma nova vida intelectual e artística no Brasil.

Mário Pedrosa coloca ainda como influências que favoreceram a entrada da arte abstrata no país:

a) a arquitetura moderna brasileira, desenvolvida a partir de 1930, no Rio de Janeiro, por uma geração de novos arquitetos formados sob a direção de Lúcio Costa, na então criada Faculdade Nacional de Arquitetura, e com influência da moderna arquitetura européia. Estudaram a obra de Walter Gropius na Bauhaus, a de Mies van der Rohe e a teoria de Le Corbusier, esta como inspiração máxima, ou melhor, “como livro sagrado da arquitetura moderna brasileira”, na afirmação de Lúcio Costa (Costa apud Pedrosa, 1998:386). Faziam do funcional regra primeira para seus projetos, qualquer indício de aspectos decorativos ou barrocos era por eles repugnado. Sobre o desenvolvimento do grupo, escreve Lúcio Costa, vinte anos depois:

puristas (...) tomaram-se modernos sem o perceber, preocupados apenas em estabelecer novamente a conciliação da arte com a técnica e tornar acessível à maioria dos homens os benefícios possíveis da industrialização. (Costa apud Pedrosa, 1998:386)

Temos como obras resultantes dessa postura, para citar alguns exemplos, o plano-piloto de Brasília, de Lúcio Costa, a sede do MAM-RJ, com projeto de Afonso Reidy, os projetos de Oscar Niemeyer, como o conjunto da Pampulha em Minas Gerais, o Parque Ibirapuera em São Paulo e o edifício do Ministério da Educação no Rio, que contou com a colaboração, além dos arquitetos supracitados, de Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. Em São Paulo, a penetração da nova arquitetura se deu de forma gradual e por iniciativa privada, através do trabalho do arquiteto ucraniano de formação europeia Gregory Warchavchik.

b) a valorização da expressão infantil, a partir da década de 40, através da educação artística desenvolvida, primeiramente, na Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues, tendo como base metodológica a obra *Educação pela Arte* de Herbert Read. A base do método empregado é deixar a criança livre na expressão de suas próprias idéias e experiências. Nada de orientá-las em direção a um adestramento de habilidades técnicas, mas sim potencializar seu poder criativo inato. Muitas escolas surgiram fundamentadas no novo método. Seguindo a mesma linha de orientação, em 1952, o MAM-RJ abre um curso para crianças ministrado por Ivan Serpa. Os resultados desse trabalho foram apresentados ao grande público freqüentador do museu na "Exposição de Arte Infantil" do MAM-RJ, realizada em dezembro do mesmo ano.

c) a valorização da arte de doentes mentais ou "arte virgem", como a

denominava Mário Pedrosa. Projeto de terapêutica ocupacional desenvolvido, no Rio de Janeiro, pela Dr.^a Nise da Silveira com os internos do Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro, trabalho acompanhado por seu assistente no atelier, o artista plástico Almir Mavigner, Mário Pedrosa e outros artistas cariocas. A primeira exposição desses artistas ocorreu no Ministério da Educação. Outra, ocorrida em janeiro de 1950, no Salão Nobre da então Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, foi apresentada em seguida no MAM-SP. Esses trabalhos exerceram forte influência no grupo de artistas cariocas voltado às novas tendências da arte. Em São Paulo, é desenvolvido trabalho análogo pelo Dr. Osório Cesar no Juquery, o qual não acarretará influências nos artistas paulistas, ao contrário, estes chegaram a rechaçar o trabalho dos pacientes.

Outro ponto de forte influência nas modificações ocorridas no meio artístico brasileiro foi o contato com a arte internacional, estabelecido pela I Bienal de Arte de São Paulo. Projetada segundo os moldes da Bienal de Veneza, com prêmios para artistas nacionais e estrangeiros em todos os campos das artes plásticas e organizada por iniciativa de Ciccillo Matarazzo, é realizada em 1951, no MAM-SP, em espaço improvisado no Trianon, onde hoje fica a sede do MASP.

Na Bienal, a representação brasileira era formada por artistas consagrados pela crítica oficial, convidados a participar em salas especiais, como os pintores Cândido Portinari, Lasar Segall e Di Cavalcanti, os escultores Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins e os gravadores Lívio Abramo e Osvaldo Goeldi. A justificativa da exclusão de nomes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Rego

Monteiro, Ismael Nery, Guignard, Pancetti, artistas de igual importância para o público nacional, e a escolha dos convidados é apontada por Lourival Gomes Machado, então chamado diretor artístico da Bienal, no texto de introdução ao catálogo da I Bienal, como uma busca “de artistas brasileiros cujos nomes e cujas obras tivesse por qualquer forma, atraído a atenção da crítica estrangeira” (Amaral, 1984:245). Foram selecionados para participar dessa Bienal trabalhos dos artistas brasileiros Geraldo de Barros (vencedor do prêmio de gravura nacional), Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kasmer Féjer, Almir Mavignier, Luís Sacilotto, Antônio Maluf (então estudante de arquitetura, vencedor do concurso de cartaz para a I Bienal), Abraham Palatinik (entregue a pesquisas da cor por meio da luz, obtém menção especial do júri internacional e indicação para aquisição pelo MAM-SP de sua obra *Aparelho Cinecromático*) e Ivan Serpa (vencedor, com uma tela abstrato-geométrica, do prêmio destinado ao artista jovem).

As representações estrangeiras presentes traziam exemplos da maioria dos movimentos de arte moderna desde o começo do século XX, como o Expressionismo, o Cubismo, o Surrealismo, o Futurismo, o Construtivismo, a Abstração Lírica, a Gestual, a Geométrica e a Arte Concreta. Uma falta foi a presença do Dadaísmo. Vários países foram representados, como Bélgica, Uruguai, Itália, França e Estados Unidos, que trouxe artistas como Hopper, Calder e os expressionistas abstratos Pollock e Mark Tobey. Mas a representação que causa maior impacto nos artistas brasileiros é a da Suíça, especialmente os artistas construtivistas Sophia Toeber-Arp e Max Bill, o qual ganha o grande prêmio de escultura para a obra *Unidade Tripartida*. Bill e Toeber-Arp desenvolvem rigorosas

obras concretas, construídas racionalmente e baseadas na matemática.

Animados por esses artistas suíços e com a defesa de Mário Pedrosa, o movimento concreto ganha a adesão definitiva dos jovens artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Segundo Mário Pedrosa,

o que seduzia os moços nessa arte era o anti-romantismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia perfeitamente desenvolvida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamento precisos ou não-aleatórios. (Pedrosa, 1986:283)

Nesse momento, ocorre o rompimento definitivo com a tradição recente da arte moderna brasileira surgida na Semana de Arte Moderna de 1922, de cunho nacionalista. O interesse dos jovens artistas pela arte concreta aproxima a arte brasileira das questões que há muito inquietavam o universo artístico internacional e que diziam respeito à relação artista/arte/realidade. Essas questões foram levantadas sobretudo a partir das pesquisas de Cézanne sobre a essência da pintura, entendida como uma combinação de formas geométricas e de valores cromáticos. Essas pesquisas foram levadas adiante pelos artistas do Cubismo, cuja preocupação não é mais a natureza, mas a linguagem. Posteriormente foram sendo mais e mais depuradas até o rompimento total com a figuração e a chegada à abstração.

A problemática da arte moderna se desloca da busca de modos de representação do mundo real e se constitui da compreensão, do estudo e do questionamento dos elementos que estruturam a obra: cor, forma, suporte, materiais, e mais o espaço ocupado, a percepção da obra, a relação artista/arte e arte/público. Questões como estas levaram a arte a penetrar o campo das ciências. A arte brasileira oficial encontrava-se defasada quanto a estes questionamentos e propostas. Como aponta Ferreira Gullar,

em termos da problemática interna, a pintura brasileira estava anterior ao cubismo, a colocação das questões implícitas na arte concreta significava um salto de, pelo menos, trinta anos, sem que o caminho desta evolução tivesse sido trilhado. (Gullar, s/d A pesquisa da contemporaneidade)

Sobre essa questão, Ronaldo Brito diz o seguinte:

Até certo ponto, não havia arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a cabo pelo Cubismo e a partir dele. Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard, Portinari são a rigor pintores pré-cubistas, mesmo que alguns deles tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções. Estavam aquém da radical transformação proposta pelo cubismo, permaneciam presos, independentemente da qualidade e do interesse de seus trabalhos, aos antigos esquemas de representação. E uma leitura não anedótica da história da arte moderna é algo que deve se dar ao nível dos conceitos e das rupturas produzidas nos esquemas de representação, e não ao nível de uma seqüência cronológica ou das transformações aparentes (Brito, 1999:35).

É nesse ambiente de expansão econômica, industrial e cultural, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que surgem os grupos de vanguarda da arte nacional. Em 1952, com a exposição do grupo Ruptura realizada no MAM-SP, o movimento concreto ingressa de maneira oficial na vida artística brasileira. O grupo formou-se em torno do pintor e crítico Waldemar Cordeiro, que promovia reuniões periódicas para o estudo do abstracionismo baseado nos pressupostos de Kandinsky, Mondrian e nas teorias da *Gestalt*. Seus fundadores são Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Na exposição, o grupo lança o manifesto *Ruptura*, no qual repudiam toda arte cujas bases estão ligadas à natureza, assim como o não-figurativismo hedonista, fruto do gosto gratuito. E exultam uma arte nova proveniente de princípios novos, tanto estéticos como conceituais, uma arte prática, que exige, para sua apreciação, conhecimento prévio.

Em 1956 Waldemar Cordeiro escreve, para a revista paulista *Arquitetura e Decoração*, o artigo "O objeto", em que afirma estar na vanguarda a transformação do objetivo em subjetivo, do material em espiritual, do prático em teórico, a arte não mais como um mistério, um milagre para os românticos, mas como um objeto participante da vida social do homem. O olhar vai além da aparência e considera a obra não mais como meio, mas um fim em si. A proposta é ir além, não apenas apreciar, mas mergulhar na composição para apreender sua realidade, que é agora integral, composta por tudo e não apenas um recorte. A matéria apresenta-se como condutora da rede invisível responsável pelo equilíbrio vivo do universo. A arte, para os concretos, não é mais colocada como cristalizadora da superfície dos corpos

físicos, emocionais, psíquicos, mas como fruto da inseparabilidade de todos eles, transcendendo a matéria e penetrando no que a anima; agora propõe uma relação direta com o que a constitui sem intermediações, seja do universo do artista, seja de seu estado de alma. Não interessa mais o significado do estado das pessoas ou das coisas, mas o que a própria forma matérica da obra possibilita como conhecimento. A arte é inter-relação dos corpos constituintes da composição, que ganha a cada ínfimo acréscimo ou subtração sua formação contínua; a obra aparece como um instante dessa configuração maior. O artista concreto, pela construção consciente, escolhe os elementos constitutivos, propõe o jogo e ordena as peças e o resultado é a obra, que propõe aos fruidores um jogo perceptivo.

Porém, a constituição exata, rigorosa, precisa, nos remete imediatamente à matemática, “ciência que investiga relações entre entidades abstrata e logicamente” (Buarque de Holanda, 1986:1102). Mas como se estabelece, se aplica a matemática no mundo da matéria? “As razões matemáticas atravessam as coisas unificando-as” (Neiva Jr, 1986:38).

Essa estrutura unificadora dos fatos do mundo se apresenta como parte da arte concreta, que faz emergir o impalpável, o espaço que envolve e é envolvido, que é continente e conteúdo, que é ubíquo. Não o tocamos, não o vemos, mas o sentimos. Pela retirada de qualquer sobra, qualquer capa, qualquer obscuridade, procura-se revelá-lo tal como é, absoluto. A cor e a linha sofrem um esvaziamento simbólico, para ganhar pleno sentido nas formas construídas por meio delas. Razão pura? A sensibilidade não está no objeto, mas no observador. Mas o que desperta essa sensibilidade? Os corpos constituintes da obra, que são ativados por um

pensamento construtivo. Não há a impressão pessoal do artista (pinceladas, gestos etc.), há a idéia, o pensamento. Então a obra é só pensamento? Não, porque é matéria, mas se distingue das coisas ordinárias porque também é pensamento. A arte concreta é em si, não permite elementos de qualquer ordem que lhe sejam exteriores, só a experiência direta.

Ainda no artigo citado, Cordeiro coloca que o apogeu da pintura espacial bidimensional foi atingido com Malevitch (Suprematismo russo) e Mondrian (Neoplasticismo) e agora surge uma nova dimensão: o tempo. "O tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento" (Cordeiro, 1977:75). Ferreira Gullar, em artigo para o Jornal do Brasil intitulado "Arte Concreta", cita Max Bill, sobre a questão do plano:

O plano 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 bidimensional, já que a concebemos em função de seu efeito, de sua ação – de seu sentido, e não como um objeto fechado em si mesmo (Bill apud Gullar, 1977:106).

Como diz Thomaz Maldonado, artista concreto argentino citado no mesmo artigo, "o processo criador da arte concreta inicia-se na imagem-idéia (*Bild-Idee*) e culmina na imagem objeto". Trata-se de uma "figura ideológica que, tomada visível e traduzida em quadro, deu origem a um objeto concreto" (Gullar, 1977:106).

A composição concretista é um jogo formado pelos elementos constituintes,

por exemplo, da pintura (linha, cor, matéria), que dispostos em relação de interdependência, sem margens a divagações extras em relação ao objeto real observado, transbordam o universo pictórico e tomam corpo no espaço. Isso é provocado pela percepção óptica do espectador, como um jogo em que os elementos constituintes do objeto estão em constante movimento. Para que isso se estabeleça, a arte concreta necessita de um projeto-ideia, cuidadosamente elaborado para que a resolução do problema proposto seja sensorial e não racional – como seria a resolução de um problema matemático. O real torna-se algo que transcende: há algo além da superfície que é por ela revelado. A questão não é mais a dissecação, o isolamento ou a análise individual das matérias, mas sim o todo formado pelas partes numa combinação reveladora. Esta revelação da inter-relação dos corpos formadores de uma determinada realidade traz em si a potencialidade de transformar a percepção do espaço real.

Em 1954, no Rio de Janeiro, acontece a primeira exposição do grupo Frente, basicamente constituído por alunos do curso de pintura que Ivan Serpa ministrava no MAM-RJ. Seus fundadores foram Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicente Ibberson; também integraram o grupo César Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Palatinik e Rubem Ludolf entre outros, além dos críticos de arte Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Embora a maior parte do grupo fosse formada por artistas abstratos de predominância geométrica, permitia-se o ingresso de artistas de diferentes linguagens, como Elisa Martins da Silveira, artista do figurativismo ingênuo.

O Frente tinha por princípio a liberdade de expressão, desde que esta não tivesse nenhum compromisso com as gerações passadas. Tal atitude indicava abertura a novas investigações e propostas, diferente do grupo paulista, cuja produção se pautava exclusivamente em experimentações abstrato-geométricas. O grupo paulista estava unificado por pesquisas estruturais compositivas e não apenas pela negação da arte passada. Como aponta Luiz Sacilotto, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*,

(...) a arte que nasceu com a invenção da perspectiva renascentista está esgotada, uma outra arte nasceu em 1910 quando Kandinsky criou a primeira aquarela abstrata da História da Arte. Não há mais necessidade de perspectiva em arte, isto é, sabemos que isto é uma convenção artificial e que podemos criar outras novas convenções (...). (Sacilotto, 1995)

Sobre o grupo Frente, escreve Ivan Serpa:

Cada elemento procura exprimir-se em arte através de suas próprias experiências, imprimindo aos seus trabalhos uma visão pessoal, íntima e espontânea das coisas e dos fatos. (Gallerani, 1991:111)

A união do grupo carioca se dá, segundo Mário Pedrosa, pela

liberdade de criação. (...) Esta atitude não quer dizer que sejam do princípio parnasiano da "arte pela arte", e sim arte como uma atividade autônoma e vital, ela visa a altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções. Os artistas do grupo Frente procuram a disciplina ética e a disciplina criadora. (Pedrosa, 1998:248)

É preciso dizer que, embora o grupo paulista fosse unido por princípios e teorias por eles discutidas coletivamente, cada integrante tinha sua própria personalidade criativa, fazia suas próprias associações e desenvolvia sua maneira particular e intransferível de se expressar plasticamente.

Desde a Semana de Arte Moderna, São Paulo se apresenta com uma postura de transgredir, definir e codificar os movimentos estéticos, propondo a teoria como parceira da poesia. Uma colocação de Mário de Andrade nos indica isso: “Uma vez um livro de poesia, outra vez um livro de sabença” (Pedrosa, 1986:245). Décio Pignatari diz que

o Rio defendia mais a intuição, e nós defendíamos uma posição racionalista. Sabíamos que a arte estava no nível do sensível, mas queríamos um discurso mais preciso, sem esta coisa de falar de inspiração, em intuição, sensibilidade. (Pignatari apud Cochiarale/Geiger, 1987:75).

Por esses princípios, os concretos paulistas foram rotulados como pragmáticos e racionais, enquanto os cariocas, intuitivos.² Em depoimento a Enok Sacramento, Haroldo de Campos coloca:

² São Paulo é a cidade polarizadora do grande desenvolvimento gerado no país, principalmente pós-1956. É a era desenvolvimentista fomentada por Juscelino Kubitschek: o seu plano de metas, a construção de Brasília, a implantação da indústria automobilística, cenário responsável certamente pela afirmação da estética concretista, como aponta Roberto Pontual: “voltada para o rigor das equações matemáticas, a impessoalidade da produção e a lógica pragmática da arquitetura. Não por outra razão, o concretismo vem originalmente de São Paulo(...). Queriam (...) criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível” (Pontual, 1978:64-65).

(...) era um racionalismo sensível, permeado pela sensibilidade. Os paulistas nunca quiseram fazer uma arte matemática. A matemática de que eles falavam era no sentido da composição, era do gênero de "O engenheiro" de João Cabral de Melo Neto, uma mistura de razão e sensibilidade. Algo semelhante à geometria do espírito, de Mallarmé. Os concretos do Rio, sobretudo Ferreira Gullar, vinham de uma linguagem mais surrealista. Isso os levava ao desejo de explorar regiões mais expressivas. Havia também o problema da competição, coisa comum nos meios artísticos. O grupo de São Paulo, formado por pintores, poetas e músicos, era muito coeso. Tinha toda uma base teórica. Era um grupo de peso. Evidentemente, num determinado momento, o grupo do Rio queria ter sua hegemonia, a sua liderança. Isso foi bom porque o debate é sempre produtivo e é importante que existam diferenças de opiniões para que ele possa ser fecundo. Isso levou a uma cisão (Campos apud Sacramento, 2001:68-69).

O rigor formal como uso exclusivo dos paulistas é fato integral ou parcial? A estrutura da arte construtivista, como vimos, desde o começo do século busca uma ação consciente. O artista compõe a obra pela escolha das formas e materiais, purificando o meio de qualquer interferência e explicitando o centro da questão para assim transcender a superficialidade dos conceitos pré-determinados para cada aspecto aparente da realidade. Quer-se, assim, desvelar seus interiores estruturais responsáveis pela existência das infinitas diversidades da matéria.

Dessa maneira, a obra propõe um alto potencial de transformação dos corpos pelas relações entre seus elementos. Um corpo não existe em isolamento, é evidenciado ou não pelos demais que o circundam. As relações existenciais entre esses corpos, como a estrutura básica de figura e fundo, por exemplo, são duas coisas distintas que unidas geram uma realidade perceptiva, estabelecendo um

diálogo, que compõe as realidades transitórias de cada elemento.

A maior divergência entre os dois grupos era em relação ao uso da cor. Os paulistas usavam-na de forma pura, elementar, não como elemento em si, expressivo, mas como elemento relacional. Trata-se de uma cor superfície, forma-objeto: “As variações tonais são de ordem visual dinâmica – quanto ao brilho, quanto à vibração e à saturação” (Pedrosa, 1986:254). Não há aberturas, salvo raras exceções, para uma cor autônoma que dê possibilidades de leitura subjetiva, que retire o espectador da experiência direta, total e objetiva de sua relação com o objeto. Já os “frentistas” empregam-na livremente, o que causava indignação entre os paulistas, como podemos observar nesta colocação de Waldemar Cordeiro:

Veja-se Ivan Serpa, para se ter um desnorteamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros. Mas os requintes tonais dignos de um Milton Dacosta não bastam para camuflar a pobreza da idéia. (Cordeiro apud Amaral, 1977:135)

No olhar paulista, esta liberdade propicia uma abertura ao subjetivismo, a uma arte simbólica, cuja leitura não se dá ao nível da evidência. Eles desejavam atingir o ponto zero em que alguém distante do universo da arte, da história da arte, dos valores estéticos, enfim, qualquer pessoa com qualquer repertório entendesse a obra diretamente ao fruí-la. É uma arte de planejamento, de estrutura rígida, tanto no aspecto estrutural quanto cromático. Para o todo surtir determinada ação, não deveria haver excesso nem falta, tudo deveria estar na medida justa. Como uma planta de edifício ou uma porca numa máquina, se algo faltasse o todo não se estabeleceria, não se estruturaria.

Por fim, os paulistas pretendiam uma construção de realização plástica distanciada do fazer artesanal, o qual se torna uma ação secundária. A idéia, o plano tendo se estabelecido, isenta o artista do trabalho de concreção da obra, que pode ser confeccionada por qualquer profissional apto. Tanto que certa vez, conta Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro mandou executar suas obras. Cinco dias antes da abertura da exposição entregou os projetos num atelier de pintura de placas de rua e um plaquista as realizou. Uma atitude que gerou indignação da parte de alguns, que protestavam: "O cara não se dá ao trabalho nem de pintar mais o quadro." (Pignatari apud Cochiarale/Geiger, 1987:75) Tal processo, adotado por Cordeiro, coloca o artista como sujeito que idealiza um objeto estético, propõe o rompimento das fronteiras do fazer, descoloca o valor da obra como objeto único e a torna potencialmente reproduzível. Com isso, aproxima o fazer artístico da indústria, pelo processo empregado por esta na elaboração de seus objetos.

É interessante observar, como um parêntese, que o Concretismo é uma das linguagens estéticas que possibilitou uma aplicação prática no desenho industrial. Com o desenvolvimento industrial surgiu a necessidade de programadores visuais e designers. Na Europa, essa necessidade era premente, e seu principal centro formador, no pré-Segunda Guerra Mundial, foi a Bauhaus e, no pós-guerra, a Escola Superior da Forma de Ulm, na Alemanha. Sobre a necessidade da colaboração dos artistas na indústria moderna, Mário Pedrosa escreve que esta

precisa da imprescindível e inabalável colaboração dos artistas, sob pena de jamais elevar-se à altura das exigências culturais da sociedade a que serve. Sem esta colaboração, ela não ultrapassará nunca o âmbito desse empirismo mesquinho e meramente utilitário em que trabalha,

não alcançando enobrecer a nossa civilização com a qualidade formal (perfeita síntese funcional e plástica) de seus artigos (Pedrosa, 1998:248-249).

Os artistas brasileiros não tinham como objetivo tornar-se designers, nem a indústria local oferecia campo para tal. Mesmo a indústria não sendo o propósito de nossos artistas concretos, as experiências variadas de textura, pelo uso de tecidos como o filó, o emprego de papéis vagabundos, dos sinais alfabéticos das máquinas de escrever, enfim, a exploração de diversos materiais principalmente pelo grupo carioca e a precisão, a disciplina formal e cromática desenvolvida pelos paulistas proporcionarão mais tarde sensível melhoria na qualidade dos produtos industriais. Sobre essa questão, Mário Pedrosa, em artigo para o *Jornal do Brasil* de junho de 1959, coloca a “gramática” concretista como responsável pelo aprimoramento da “qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais” (Pedrosa, 1986:26).

No Rio, o grupo se reunia freqüentemente na casa de Lygia Clark, ocasiões em que oferecia jantares e apresentava seus novos trabalhos, gerando discussões em torno da obra apresentada e colocações de todos os artistas em relação às suas experiências. Dessas reuniões, a partir de uma obra de Lygia Clark que não podia ser qualificada nem como pintura nem como escultura, Ferreira Gullar cria a “teoria do não-objeto”, em que coloca a obra como um *quasi corpus*. Quando o objeto vazio de qualquer significação, nomeação externa, se apresenta uno, íntegro, transparente, ultrapassa o *status* de coisa e é apenas significação. O sujeito colocado em relação direta com esse “não-objeto” se torna criador, construindo na ação,

atitude reveladora de potencialidades formais, sua apreensão e assimilação. O que vale é a experiência direta na realização da obra; esta, terminada e exposta, ultrapassa seus elementos objetivos de composição, tempo, espaço, forma, cor e cria novas significações que não se podem exprimir em palavras, só pela experiência direta. O "não-objeto" "é um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos" (Gullar apud Amaral, 1998:160). Não é um objeto direto, é uma materialidade criativa, cuja identificação e registro visual dependem da leitura, isto é, do conteúdo histórico, vivido e teórico, emocional, psicológico e imagético individual do fruidor, despertado pela relação estabelecida no contato ativo com a obra. O não-objeto assim se configura como realidade significativa e rompe os limites estabelecidos pelos suportes da arte: a pintura expande os limites da moldura e da superfície bidimensional, passa a jogar no espaço real dos corpos, ampliando e ressignificando seus conteúdos intrínsecos. A escultura flutua, se expande, se movimenta pela ação do outro e por si, faz com que o sujeito a penetre e se relacione com ela. O fragmento, elemento compositivo, é unido pelo espaço total, não mais pelo suporte específico da tela, pela base da escultura. A relação para sua compreensão é direta e solicita outros sentidos além da visão. O conhecimento se dá por uma experiência pessoal e intransferível, porém compartilhável.

Em março de 1959, no MAM-RJ, o grupo carioca faz a primeira *Exposição de Arte Neoconcreta* e lança o manifesto do Neoconcretismo, escrito por Ferreira Gullar e endossado pelos artistas Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lígia Pape, Reynaldo Jardim e Theo Spanudis. Não se tratava de uma colocação dogmática e sim de um posicionamento perante a arte abstrata

geométrica. O grupo aliás, tinha duas vertentes, como observa Ronaldo Brito: uma pretendia representar o vértice da tradição construtiva no Brasil, constituída por Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amilcar de Castro; a outra, constituída por Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, buscava romper, pela ritualização do trabalho artístico, não apenas com os postulados concretistas, mas também com a própria arte vigente. Suas obras propõem trazer o conhecimento concreto para o corpo do fruidor pela relação que se estabelece entre as matérias e conteúdos tanto da obra como do sujeito, isto é, para uma percepção corporal global, não apenas óptica. Hélio Oiticica e Lygia Clark radicalizam a proposta e acabam por se distanciar da estrutura estética do Construtivismo para estabelecer uma nova arte; na qual as obras passam a ser denominadas *propostas* e são *objetos sensoriais*.

A vertente carioca de tradição construtiva mantém a relação obra/fruidor, igualmente como os paulistas, pela percepção sutil das ligações vitais entre cada elemento formador da obra e as transformações concretas geradas por eles. O valor da obra não se encontra em referências externas, ao se concretizar, vale “pelo universo de significação existencial que ela a um tempo funde e revela” (Gullar, 1998:271). A arte se mostra como conhecimento aberto e não mecânico, pré-determinado. Há um ponto de partida, uma escolha, uma ordenação das ações e conteúdos, porém, a obra transcende os fatores mecânicos de sua realização.

O principal fator de união do grupo carioca era o interesse por experiências artísticas inovadoras, diferente do grupo paulista, que havia se estabelecido

oficialmente no meio cultural, não apenas com a realização de uma mostra coletiva, mas também por um manifesto. Isso fez com que o grupo Ruptura fosse freqüentemente apontado como mais teórico que prático. No entanto, embora o grupo como um todo buscasse discutir teoricamente suas experiências práticas, procurando conhecer as principais correntes teóricas da arte mundial, apenas alguns de seus membros efetivamente desenvolviam um trabalho teórico, como aponta Haroldo de Campos: “Nós, poetas, éramos mais teóricos, enquanto os pintores estavam mais ligados ao fazer, com exceção de Cordeiro que tinha também uma sólida base teórica” (Campos apud Sacramento, 2001:67).

Com o manifesto Neoconcreto o grupo carioca adota uma postura separatista em relação ao paulista. Essa cisão é apontada por muitos integrantes dos grupos como sendo um rompimento de lideranças. Gullar tinha uma formação “mais francesa e surrealista” (Campos apud Sacramento, 2001:67), o que propiciava uma postura mais libertária acerca dos fenômenos estéticos, em oposição a Waldemar Cordeiro, cuja postura intransigente perante quaisquer digressões aos postulados concretistas muitas vezes provocava conflitos, mesmo entre os paulistas.

Respeitando as diferenças entre os grupos, o Manifesto Neoconcreto contribuiu teoricamente à ampliação da interpretação das obras abstrato-geométricas com novos dados que geram um olhar diferenciado sobre as atitudes e obras dos artistas, ampliando os campos relacionais perceptivos, tanto nas obras cariocas como paulistas. O manifesto traz à tona a discussão de um campo de conhecimento específico das novas engrenagens e configurações estéticas, trazidas pela indústria e pela própria busca da arte internacional, por um fazer que correspondesse a esse

novo homem gerado pelas novas relações sociais, culturais, urbanísticas, temporais, de prestação de serviços e tecnológicas, inclusive na dualidade trazida pelas novas descobertas de potencial de preservação e destruição. Com o conceito de fruição ampliado, fica claro o objetivo de desenvolver no fruidor um “olho-corpo”, relacional, e não o “olho-máquina”, cristalizado e não criativo. É a emersão teórica da integração absoluta dos elementos objetivos da obra e a reafirmação da crença de

que o vocabulário geométrico que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como provam muitas das obras de Mondrian, Malévich, Pevsner, Gabo, Sophia Tauber-Arp etc. (...) na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação. (Gullar, 1998:274)

Por meio de uma determinada ordem formal constituída de valores ideais os artistas concretos atingem uma condensação das redes estruturais responsáveis pela realidade dinâmica e expansiva intrínseca dos corpos naturais. A obra concreta é uma construção consciente, no entanto, finalizada sua execução, ganha um fluxo próprio gerado pelas relações estabelecidas entre seus elementos compositivos. Se não ocorrer a integração entre as partes constituintes o todo não se estabelece, isto é, a obra não se conclui.

Ultrapassando as questões políticas entre os grupos, ambos constróem um campo à percepção espaço-temporal pesquisada desde o início do século XX e

ainda em expansão conceitual e perceptiva. Os grupos vão aos poucos se dissolvendo e seus integrantes focam cada vez mais as próprias pesquisas estéticas. Alguns permanecem abstrato-geométricos e outros seguem novos caminhos. O grupo paulista, ao qual pertence Luiz Sacilotto, sofre, em 1956, abalo real devido à disputa pela liderança entre Décio Pignatari, poeta concreto, e Waldemar Cordeiro. Ao retornar de uma estada de um ano e meio na Europa, Pignatari insiste na necessidade de desenvolver pesquisas formais com uso do computador, posição rejeitada, no momento, por Cordeiro.³ Os desentendimentos se agravam até 1958, quando Décio Pignatari se afasta do grupo. Em 1963, há um esforço para reavivar o grupo. Alguns artistas, entre eles Sacilotto, fundam a Galeria Novas Tendências em São Paulo, voltada para mostras de pesquisas plásticas individuais desenvolvidas principalmente pelos integrantes do grupo paulista. Porém, dificuldades financeiras fazem com que após dois anos de existência a Galeria seja fechada. O grupo Ruptura é extinto, mas seus integrantes prosseguem suas pesquisas estéticas.

³Cordeiro se tornaria posteriormente um “amante” da arte por computador.

**LUIZ SACILOTTO,
O PERCURSO INICIAL**

Quando muitos apreciadores de arte já perderam a virtude de ver, consagrando-se à especialidade de apenas reconhecer o que julgam ter visto alguma vez, ou muitas vezes, ele propõe a audácia de reaprender a ver, negando-se a transformar o olho em carimbo. Organizando o espaço com formas elementares, ele ensina o olho cultural a ser "simples como um largo de igreja", no dizer daquele Oswald de Andrade para o qual a poesia e o tempo se recuperam apenas quando a gente consegue ver a vida com os olhos do primeiro ano escolar.

Décio Pignatari

Sacilotto nasce em 22 de abril de 1924 em Santo André, São Paulo, onde permaneceu toda sua vida. Em 1938 ingressa no Instituto Profissional Masculino do Brás, levado por seu pai.¹ Inicia pelo curso vocacional, tendo então contato com variadas técnicas ligadas às artes e ofícios, formando-se em 1941. Em seguida opta por cursar Pintura e Decoração, uma das especializações oferecidas pelo Instituto. Forma-se em 43, obtendo o título de Mestre em Pintura. Embora formado para ser professor de desenho, pintura e escultura, nunca exerceu a docência.

É interessante salientar a proposta do Instituto: formar, além de professores, profissionais aptos a suprir necessidades da indústria emergente.² O Instituto era profissionalizante; seu objetivo, a instrumentalização técnica e não a artística. O aprimoramento técnico se dava pelo exercício da cópia fiel de modelos. O artista

¹ Antonio Sacilotto, operário da Di Giulio & Martinelli, atual Swift, mostra alguns desenhos de seu filho Luiz a um cliente, que sugere a Antonio matriculá-lo numa escola de arte.

² Em São Paulo não havia tradição de escolas ou instituições voltadas às artes plásticas

atribui grande importância a essa prática e afirma, em depoimento de 1991, que sua disciplina artística advém dos exercícios de observação onde permaneciam com um mesmo modelo durante meses, pela própria exigência acadêmica, um trabalho exaustivo mas necessário (Sacilotto apud Carvalho, 1995:66).

Sacilotto adquire profundo conhecimento técnico: primeiro explora academicamente diversos materiais – como o carvão, guache, a aquarela e o óleo –, depois estuda sua aplicação para o mercado industrial emergente. No terceiro ano, porém, é orientado na disciplina de pintura pelo Prof. José Barchitta, artista italiano formado em pintura na escola de Belas Artes de Roma, que o incentiva a ousar nos trabalhos, ir além da submissão ao modelo, não representá-lo, mas sim expressá-lo, experimentando novas formas e cores, para assim alcançar resultados plásticos novos e criativos. “Foi do Barchitta que recebi o primeiro impulso de fazer uma pintura criativa”, afirma Sacilotto (Sacilotto apud Sacramento, 2001:14-16).

A partir de então, um caráter vigoroso começa a surgir em suas linhas e no uso das cores. Em 1942, seus desenhos e pinturas apresentam maior liberdade de expressão. A produção desse então jovem artista se dá a partir de um viés expressionista, o que se observa no trabalho de vários artistas do período. Em depoimento no MAM, em 1980, Sacilotto diz que seu contato com o expressionismo se deu por meio de revistas européias. Desenvolve a partir de então uma intensa pesquisa explorando em suas pinturas e desenhos suas possibilidades expressivas. Essa fase figurativa se desenvolverá até 1950.

Na época do Instituto, Luís Sacilotto conhece Marcelo Grassmann e Otávio

Araújo, amizade que perdurará após a formatura. Os três sempre se reúnem para discutir os problemas da arte contemporânea, baseando-se na produção crítica e artística brasileira do período e em textos e imagens de periódicos e livros, obtidos na biblioteca do Instituto e principalmente na seção de arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, localizada então na Praça Dom José Gaspar. Além dos livros, a biblioteca possuía pranchas com reproduções de obras de artistas consagrados e conferências.

Vive-se um período de grande movimentação cultural. Com a Segunda Guerra Mundial, há uma suspensão das viagens realizadas pelos artistas brasileiros de pesquisa e trabalho para os centros europeus produtores de cultura. Essa ruptura forçada com a produção européia acaba inaugurando uma nova fase no meio artístico brasileiro, que se volta para sua produção interna e, a partir desta, produz artigos, críticas e fomenta debates. Os artistas se encontram em diversos locais para discutir seus interesses e investigações. Sacilotto, Grassmann e Araújo, recém-formados, integram-se nessa movimentação. Em 1946, contando também com Luiz Andreatini, o grupo expõe no Rio de Janeiro na mostra intitulada *Os Quatro Novíssimos*. Em artigo para o jornal *Diário de Notícias*, escreve o crítico Ruben Navarra (apud Sacramento, 2001:35-36) sobre a exposição:

Por mais juvenil que seja esta profissão de fé em seu entusiasmo, é impossível não levar a sério a tremenda força artística dessas dezenas de trabalhos gráficos. O talento desses rapazes autodidatas é quase escandaloso (...). E não tenho vergonha de me entusiasmar com a variedade e riqueza plástica de Grassmann, Andreatini, Octávio e Sacilotto, e a sua compreensão dos recursos gráficos do expressionismo.

Ficam a partir de então conhecidos como Grupo Expressionista. Em abril de 1947 o grupo é responsável pela exposição *19 Pintores*, ocorrida na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Essa exposição movimentou a imprensa local, suscitando depoimentos de críticos e artistas consagrados, todos apoiando esses “19 novíssimos”, como foram denominados. Ocorreram no local conferências e debates sobre arte moderna pronunciadas por Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Luis Martins, com participação de Lasar Segall e Di Cavalcanti. Acerca da participação de Sacilotto na exposição, escreve Ibiapaba Martins (apud Sacramento, 2001:38) em matéria para o *Correio Paulistano*, em maio de 47: “(...) Pode-se dizer que ele [Sacilotto], Araújo e Grassmann são os três melhores desenhistas da exposição”. No mesmo artigo, Ibiapaba prenuncia as futuras mudanças que aconteceriam no contexto cultural e estético:

Como se viu, parece que os 19 pintores constituem um conjunto de jovens que desejam construir a nova pintura no Brasil, mas não sabem como. Constituindo a arte também um coordenador do pensamento social, resta aos jovens artistas discernir qual é a mais poderosa entre as diversas tendências que se expressam em nossa superestrutura. Encontrando-a, terão encontrado seu caminho.

No decorrer dessa mostra, Sacilotto conhece Waldemar Cordeiro e ambos iniciam uma longa e intensa amizade. Conhece também Lothar Charoux e Geraldo de Barros. É o embrião do grupo concretista paulista.

Outra base importante para compreender a produção artística de Sacilotto é o seu trabalho desenvolvido no meio industrial e arquitetônico paulista. Nos anos

seguintes à sua formatura, de 1944 a 1946, Sacilotto trabalha na Hollerith do Brasil, primeira empresa de computadores do país (atual IBM), como desenhista técnico de letras de alta precisão a serem utilizadas em impressos comerciais e industriais. Na época, as letras tipográficas eram muito precárias e um trabalho diferenciado exigia o desenho a mão. Em 1946 e 1947, trabalha como publicitário e desenhista de arquitetura nos escritórios de arquitetura de Jacob Ruchti³ e Vilanova Artigas. Em 48, trabalha na Rodolfo Weigand Engenharia como desenhista de arquitetura. No início de 50, ingressa na Companhia Vera Cruz de Cinema em São Bernardo do Campo como assistente de cenografia. Em 51 transfere-se para um novo escritório de arquitetura em São Paulo permanecendo até 54, quando ingressa na Fichet & Schwartz-Hautmont como projetista de esquadrias de metal. De 58 a 69 trabalha em sua própria serralheria, com dois sócios, atuando como projetista. Trabalha como desenhista-projetista na Ryval, como vendedor da Equipisca, com Waldemar Cordeiro em planejamentos e projetos na área do paisagismo e, em 71, volta a trabalhar na Fichet.

Esse mapeamento de trabalhos desenvolvidos por Sacilotto em paralelo à sua produção artística e de sua formação técnica voltada às necessidades do mercado industrial do período é de fundamental importância no entendimento das evoluções e transformações ocorridas no seu percurso como artista inquieto e investigador. Vale ressaltar a qualidade de seus trabalhos na Hollerith, nos escritórios

³ Expõe no III Salão de Maio, em 1939, organizado por Flávio de Carvalho, a escultura *Espaço*, em alumínio, obra pioneira na vertente construtivo-geométrica no país.

de arquitetura e na Fichet. Todos esses trabalhos exigiram, em diferentes graus, rigor, disciplina, precisão matemática, limpeza e objetividade.

Na Hollerith, o desenho dos tipos exige um exímio conhecimento da manipulação dos materiais utilizados na sua confecção. Da construção do tipo até suas funções no texto, abre-se um vastíssimo campo de discussão e possibilidades de relações formais subjetivas e objetivas. Por outro lado, o desenho de arquitetura é uma virtualidade espacial, é uma representação bidimensional de nossas habitações, do espaço real. Sobre sua experiência na arquitetura, Sacilotto fala a Jotabê Medeiros:

Arquitetura me comovia pelo traçado. Numa folha de papel bidimensional você coloca tudo, paredes, planos. Eu via a arquitetura como uma gráfica que me impressionava muito (Sacilotto, 2002).

A experiência no escritório do arquiteto Jabob Ruchti permite a Sacilotto entrar em contato direto com idéias que circulavam no meio da arte contemporânea internacional. Na década de 30, Ruchti realiza e expõe, no *III Salão de Maio*, as primeiras esculturas construtivistas do Brasil, fato que instiga o então jovem artista expressionista a experimentar novos parâmetros estéticos. Naquele escritório, tem seu primeiro contato com as obras de Mondrian e Kandinsky, por uma revista de arte e arquitetura. A obra de Mondrian, em especial, provoca, segundo Agda de Carvalho, uma forte impressão em Sacilotto:

[Sacilotto] impressiona-se com a possibilidade de aplicação ortogonal, elementos de seu repertório profissional, na composição de uma obra. Desperta sua atenção com a possibilidade de trabalhar novas funções nos elementos da forma, luz, espaço, movimento, que amadureceriam com o tempo (Carvalho, 1995:24).

O desenho de esquadrias de metal desenvolvido por Sacilotto na Fichet de 1954 a 1958 e depois de 1971 a 1977, quando se aposenta, envolve ângulos retos, dobras e principalmente encaixes. O trabalho na Fichet é responsável pela aproximação do artista com o alumínio, utilizado na fabricação das esquadrias. Sacilotto desenvolve experimentações com retalhos de metal e alcança um novo patamar estético que está no trânsito do bidimensional para a tridimensão. Esses trabalhos começam a ampliar o plano da pintura, projetando formas no espaço real dos corpos. Voltaremos mais tarde a analisar esses trabalhos.

Mesmo com tantos trabalhos paralelos, Sacilotto nunca abandonou a pintura e o desenho. Nesse campo é primordialmente um investigador inquieto. em suas pinturas de 44, então com 20 anos e recém-formado no Instituto do Brás, notamos uma paleta intensa e pinceladas dinâmicas. Observemos duas dessas pinturas:



Natureza morta, óleo s/ papelão, 23 x 32,5 cm, 1944.



Auto-retrato, óleo s/ papelão, 33 x 24 cm, 1944

Ambas de caráter expressionista, com pinceladas enérgicas e impetuosas, indicam execução rápida, o movimento, a impressão do gesto expressivo livre. Em *Auto-retrato*, Sacilotto lança mão da linha de contorno, desenho e pintura se mesclam, sobrepondo-se à fluidez da cor o corte ágil, porém incisivo, do pincel no traço. Essa desenvoltura e rapidez no registro do cotidiano, Sacilotto adquire no exercício assíduo do desenho a nanquim, hábito adquirido após sua formatura. Figurativo, tem nos objetos, nos parentes, amigos e nas paisagens de Santo André sua fonte criativa.

Em 1945, Sacilotto visita a exposição inaugural da Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, e ali tem contato direto com as obras de Kokoschka, Käthe Kolwitz, Beckmann e Kirchner, entre outros. Essa experiência o conduzirá a um aprofundamento prático e teórico do expressionismo. Como Kirchner, Sacilotto descobre que “é no movimento que vem o intenso sentimento da vida” (Sacramento, 2001:28).

Em 1947, seu trabalho artístico tem um desenvolvimento notável para um jovem artista, seu traço se torna ágil e expressivo, suas figuras tornam-se severas e vigorosas, sua pintura se torna fortemente colorida. No *Retrato do Pintor Otávio Araújo* notamos a densidade e força pictórica.



Retrato do pintor Otávio Araújo, óleo s/ tela,
41 x 33 cm, 1947

Há a figura, há o objeto, porém o espaço que os comporta não se determina, é expresso em zonas mais amplas de cor e com pinceladas mais diluídas, enquanto a figura apresenta densidade e intensidade. Luz e materialidade revelam a força do gesto e da cor. Já em *Retrato de Helena*, começamos a notar transformações significativas.

As cores e as formas se intensificam. O rosto e o colo da figura são construídos com zonas de cor de uma intensidade luminosa reveladora de um forte e



Figura, óleo s/ tela, 50x44,5cm, 1947. Col. Ladi Biezus.



Retrato de Helena, óleo s/ tela, 50 x 35cm, 1947

vivo universo interior. O todo sugere um estado introspectivo e profundo. Figura e fundo se mostram como forças expressivas em diálogo. O fundo apresenta a conotação de um espaço construído, geometrizado, é um indício de mudanças estéticas. Em *Figura*,⁴ do mesmo ano, há a explosão da cor, a figura se apresenta silenciosa; expressivamente deformada, captura e inquire o observador.

⁴ Em ambas pinturas, a modelo é Helena Adamastor, que se toma esposa e companheira de Sacilotto em 1951.)

O trabalho de Sacilotto ganha grande força expressionista. É o período pós-Segunda Grande Guerra,⁵ o destino da humanidade ainda se encontra incerto e a memória dos massacres, que jamais haviam sido tão avassaladores, é recente. Sua obra tem essa carga emotiva, suas figuras são severas, tensas. O artista mergulha além das aparências para revelar a essência, um universo interno em turbilhão, enquanto seus semblantes são enérgicos. Os olhos cegos indicam uma não-vida exterior. O fundo dessa pintura se geometriza de modo informal. Sacilotto nesse período está inserido na segunda fase do modernismo brasileiro, marcado pela ênfase nos problemas políticos e sociais.

Após a exposição *19 Pintores*, Sacilotto é instigado por Cordeiro a novas experimentações. Cordeiro percebe nas obras de Sacilotto o germe construtivo e incentiva o artista a pesquisar a arte contemporânea internacional. Sacilotto comenta o assunto em entrevista a Nelson Aguilar em 1988, a *Folha de São Paulo*:

Nesse período Waldemar Cordeiro veio para o Brasil. Quando foi observado que dentro de nossas pinturas havia uma força construtiva, começou a surgir interesse de conversar melhor sobre o assunto. (Sacilotto, 1988)

Muito pouco se sabia da arte estrangeira no Brasil até 1947, “havia poucas publicações de arte e conhecíamos apenas o expressionismo alemão” (Sacilotto,

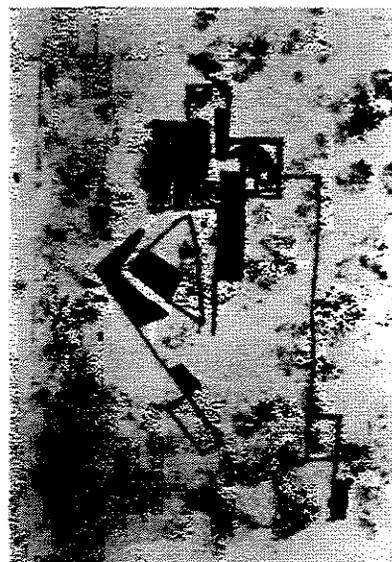
⁵ Em 1944, Sacilotto é convocado pela Força Expedicionária Brasileira e passa nove meses no segundo Batalhão de Carros de Combate, na Vila Militar no Rio de Janeiro, retornando a São Paulo em 45.

1988). Cordeiro havia acabado de chegar da Europa cheio de informações, com formação acadêmica em pintura pela escola de Belas Artes de Roma e um sólido conhecimento em História da Arte. Intelectual brilhante e inquieto, fomentou o desejo em Sacilotto, Geraldo de Barros e Lothar Charoux de investigar, ver e discutir as teorias e as criações de artes plásticas mundiais. Passaram a se reunir com freqüência, sob a coordenação de Cordeiro, para estudar os pressupostos da *Gestalt*, as teorias e trabalhos de Kandinsky, Walter Gropius, Moholy-Nagy, Josef Albers e Max Bill, pelo qual nutrem uma profunda admiração.

No período de 1947 a 1950, Sacilotto desenvolve trabalhos em que explora interesses pessoais, nascidos do próprio fazer artístico no atelier e acrescidos de sua experiência profissional e dos contatos com os novos pressupostos estéticos da arte internacional, proporcionados, em parte, por sua relação com o artista e teórico Waldemar Cordeiro. Começa a mostrar-se com maior evidência sua personalidade propensa à exatidão. É nessa época que rompe definitivamente com o Expressionismo e passa a fazer desenhos e monotípias de caráter abstrato. Até 1951, experimenta soluções cubistas, executa várias composições de estrutura ortogonal, em outras mescla propostas estéticas remetendo a vários artistas estrangeiros, cubistas e abstratos, sendo estas ainda caracterizadas por um abstracionismo informal. São anos de pura experimentação nos quais os fundos de algumas pinturas tornam-se geométricos, os elementos figurativos são formalmente sintetizados. Realiza uma série de monotípias e pinturas explorando a linha reta, curvas, os espaços cheios e vazios. Assim percorre o trajeto para sua explosão poética.

Nesses trabalhos, pode-se compreender a busca incessante de Sacilotto em apreender as qualidades e potencialidades dos elementos compositivos, saindo da superfície da pintura e penetrando cada vez mais fundo nas características estruturais da composição. Aos poucos os elementos do universo cotidiano deixam suas características individualizantes para revelarem seus elementos primordiais: é a síntese unificadora dos corpos da natureza preconizada por Cézanne.

Em 1947, Sacilotto realiza uma série de monotípias, da qual fazem parte as obras *Construção* e *Abstração*, todas sem resquícios figurativos, caracterizadas como composições radiais, de linhas e áreas cheias e vazias. A linha tem a inexatidão do gesto humano livre. Na de título *Construção*, Sacilotto



Abstração, monotípia, 33x24 cm, 1947



Construção, monotípia, 24x33 cm, 1947

esquadrinha o espaço, preenche e esvazia, experimenta texturas, num abstracionismo ortogonal, não rigoroso. Na de título *Abstração*, o desenho está em flutuação, as combinações de linhas retas e curvas, os espaços cheios e vazios se encontram em um imenso fundo de ar, são composições leves, informais. É interessante notar os títulos *Construção* para a composição



Figura, óleo s/ tela, 47x60 cm, 1948

cor; ocorre uma geometrização que nada tem com a realidade circundante da figura, é uma virtualidade espacial pictórica. Angélica de Moraes observa que, “nas telas que Sacilotto produzia no final dos anos 40”, notam-se “tímidos fundos abstratos, em contraste com as figuras do primeiro plano, que se libertam de um vocabulário expressionista para experimentar ecos da linguagem cubista” (Moraes, 2001).

Em *Natureza Morta*, do mesmo ano, a geometrização se evidencia; prato, cadeira e frutas são simplificados a áreas geométricas de cor, remetendo ao objeto cubista; a mesa é quase absorvida pelo fundo não-naturalista; este é uma criação pictórica do artista.

mais estruturadas, espaços projetados como a arquitetura ou as composições de Mondrian, e *Abstração* para composições mais soltas, referentes a um abstracionismo ligado à tradição de Kandinsky.

Em *Figura* de 1948, há a forte presença figurativa: a modelo, a cama, a almofada são presenças incontestáveis. O fundo, porém, é realizado por áreas de



Natureza Morta, óleo s/ tela, 64x44 cm, 1948. Col. Ricard Akagawa

Não há mais o espaço real, porém as cores continuam expressionistas. Sobre Sacilotto e seu período de passagem à abstração geométrica, Felipe Chaimovich afirma que “o pintor de Santo André testou crescente geometrização nos fundos e figuras, mesmo mantendo o colorido e as pinceladas expressionistas” (Chaimovich, 2003).

Nas últimas obras de 1948 a representação realista dos corpos desaparece e surge uma realidade independente das referências à natureza. Em *Composição* ainda temos resquícios da figuração, embora geométrica, ainda estabelecemos ligações com



Composição, óleo s/ brasilit, 24x41 cm, 1948. Col. Ladi Biezus

objetos reais. As cores não se misturam, são chapadas, formando uma composição pela cor cuja profundidade se dá de modo sutil na diferenciação tonal. Há curvas, mas a força se encontra nas linhas retas estabelecidas pelos limites da cor.

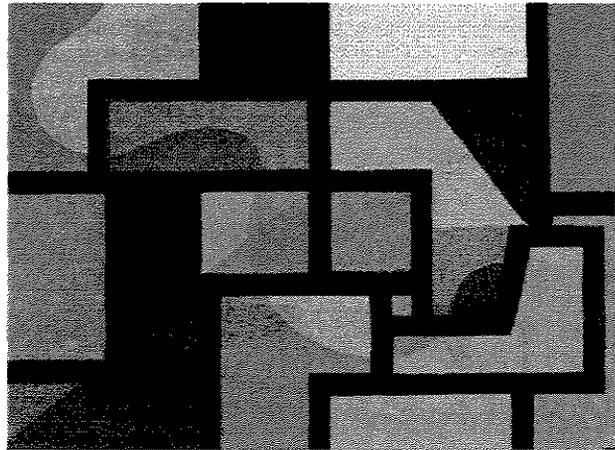
Em outra *Composição* de 1948, o virtual abre espaço

definitivo nas composições de Sacilotto. As retas são evidenciadas por uma sólida estrutura de linhas negras e espessas, horizontais e verticais, que gradeiam o espaço;

uma única diagonal quebra a exatidão da divisão espacial. A pintura, delimitada pelas linhas é composta de espaços cromáticos retos e curvos que se interpenetram. As áreas cromáticas se subdividem em áreas com diferentes luminosidades.

Observemos dois trabalhos de 1950, ano em que Sacilotto abandona definitivamente a figuração e opta por uma arte não-

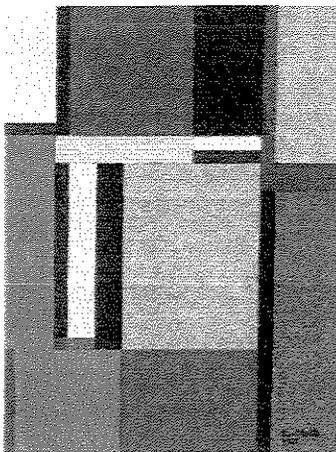
representativa, objetiva, geométrica, concreta; ambos têm características formais



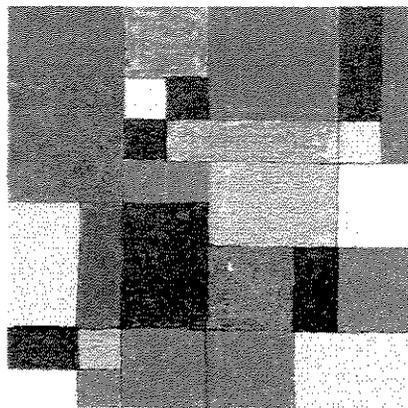
Composição, óleo s/ brasilit, 40x58 cm, 1948. Acervo MAM-SP

muito próximas, sobretudo a estrutura ortogonal de divisão espacial dinâmica.

No entanto, em *Pintura I* não há instabilidade; não há a marca do gesto, presente em *Concreção*, dado que atribui diferentes



Pintura I, óleo s/ tela, 68x50 cm, 1950.



Concreção, lápis de cera, 20x20 cm, 1950.

qualidades sensíveis às composições. Em ambas nota-se a herança de Mondrian. Sobre este, Sacilotto diz que

era o mais importante deles, na minha opinião. Mas não me influenciou. Talvez um pouquinho, no começo (...) creio que não houve influência no procedimento e na visão, apenas no despertar artístico (Sacilotto, 2000)

Essa pequena, porém representativa, mostra do trabalho desenvolvido durante o período de 1947 a 1950 indica o espírito inquieto, investigador e sensível desse artista. Esses anos refletem uma busca incessante, que Sacilotto vivencia e experimenta no atelier, de apreender e substancializar os novos conteúdos e teorias estéticas, debatidos teoricamente com Cordeiro, Geraldo de Barros e outros colegas e fruídos nas exposições de arte internacional organizadas na época pelos novos museus e galerias brasileiras. Sacilotto brinca entre a figuração e a abstração, num jogo em que o diálogo formal/pictórico conduz a somas e subtrações expressivas, dissecando assim as propriedades aparentes da obra. Acerca da transição de Sacilotto da fase expressionista para a abstração, escreve Décio Pignatari ⁶:

Sacilotto preferiu outro caminho, talvez mais arriscado, e que, aparentemente, contraditava, senão negava seus inícios. Percorre-o de maneira rápida e segura, como se tratasse de um aprendizado que já trouxesse em si o seu destino, tal como a semente do mamão já sabe que não vai ser laranja: do desenho a pintura expressionista, desta à

⁶ Texto de apresentação da Retrospectiva *Sacilotto - Expressões e Concreções*, MAM/SP, 1980.

ocupação cubista do espaço, que foi dando lugar ao abstracionismo geométrico, para afinal, chegar à plataforma daquela que, então, se chamou de arte concreta (...). (Pignatari)

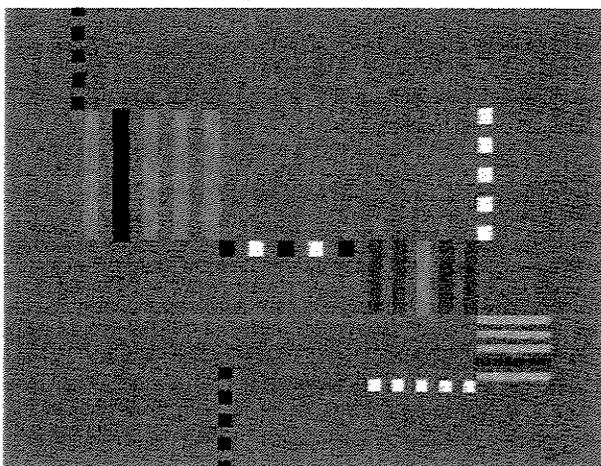
Em 1950, Sacilotto se define pela arte não-representativa e mergulha no universo abstrato-geométrico construtivista, que tem por qualidades “a objetividade, clareza de idéias, redução e simplificação dos meios plásticos como caminho para a busca do essencial, levando-os a abandonar os excessos subjetivos e também matéricos”⁷, caminho desenvolvido pelo artista profunda e ricamente até seu falecimento, em 2003. Felipe Chaimovich afirma que Sacilotto “representa a aliança entre o modernismo do pós-guerra e a industrialização de São Paulo, tendo produzido obras exemplares para a contemporaneidade.” (Chaimovich, 2003).

Em 1951, Sacilotto, juntamente com Cordeiro e outros artistas do grupo formado em 1947, participa da I Bienal de São Paulo com a obra *Pintura I*. Nessa exposição o artista tem contato direto com a obra de Mondrian. O grupo aproveita a Bienal para estudar, analisar e discutir as obras do grupo concreto suíço de Max Bill e Sophia Toeuber-Arp, entre outros. A Bienal é um ótimo contato com a arte estrangeira: com exceção do Dadaísmo, todos os movimentos da primeira metade do século XX estavam presentes⁸. O grupo, entregue a essas novas pesquisas,

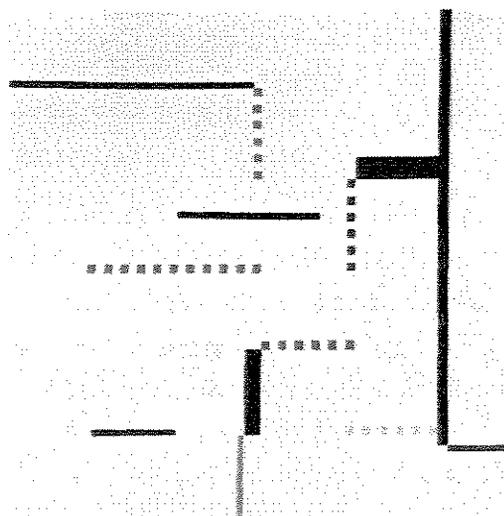
⁷ Texto de apresentação de Frederico de Moraes para a exposição *Obras selecionadas*, na Galeria Sylvio Nery, São Paulo, 1995

⁸ Sacilotto faz sua primeira viagem ao exterior em 1978, quando vai à Europa. Desta viagem, aponta os artistas que mais o impressionaram “Em Amsterdã, Malevitch e Van Gogh. Outra coisa que me impressionou foi a escala real. O encontro com *A Batalha* de Paolo Uccello no Louvre me deixou estático” (Sacilotto, 1988).

realiza em 1952 a exposição *Ruptura*, na qual lançam o manifesto de mesmo nome, introduzindo definitivamente o abstracionismo geométrico no Brasil. As pinturas de Sacilotto presentes na exposição de 52 já indicam uma apropriação particular dessa linguagem estética. São linhas e quadrados pretos, brancos, cinzas e coloridos, de espessuras e tamanhos diversos, dispostos em verticais e horizontais sobre um fundo monocromático branco, cinza ou preto.



Movimentos Coordenados, esmalte s/ madeira,
40x55 cm, 1950.



Concreção, esmalte s/ madeira, 60x60 cm, 1952.
Col. Ricardo Steinbruch

É interessante perceber o ritmo estabelecido pela disposição espacial e cromática: pontos e linhas possuem distintas e variadas durações. As cores com diferentes gradações de luz e sombra possibilitam profundidades múltiplas. Sacilotto

utiliza apenas as cores primárias – amarelo, azul e vermelho – e as complementares – laranja, violeta e verde –, sempre as aplicando chapadas. As formas rigorosas e as cores sem volume estabelecem entre si um diálogo instigante. Nessas obras, observamos também a presença da estrutura ortogonal, porém com uma grande diferença em relação aos trabalhos de 1950 anteriormente mencionados: o espaço agora se abre e um amplo campo se estabelece entre os elementos. Como em um átomo, o maior elemento é o vazio. Linhas contínuas e interrompidas, retângulos e quadrados flutuam estabelecendo ritmos sucessivos e harmônicos.

Sacilotto, no percurso de sua produção, mergulhou mais e mais nas formas, nas cores, investigando suas potencialidades estruturais e relacionais, revelando, assim, o espaço de múltiplas maneiras.

Em sua obra, ontem como hoje, temos sempre a prevalência da estrutura sobre a narrativa, a adoção de ritmos numéricos simples, em ordem progressiva ou recessiva, que resultam em admiráveis estruturas de caráter óptico-cinético, serialização e repetição programada dos mesmos signos geométricos como base para um agenciamento multiforme e a ambigüidade espacial, que abre caminho para o aparecimento do tempo como movimento virtual. E, sobretudo a coerência interna, deixando claro que, em todas as suas obras, há uma lei de desenvolvimento, que unifica todas as suas propostas visuais.⁹

A compreensão de alguns dos percursos criativos de Luiz Sacilotto nos conduzirá a um aprofundamento sensível na fruição de sua obra.

⁹ Frederico de Moraes, *op. cit.*, 1995

**CONSTRUÇÃO DA
ESTRUTURA NA OBRA
DE SACILOTTO**

Purificando os meios plásticos, chega-se à plástica pura das relações (...) O espírito novo se revela pelo meio plástico: ele se exprime pela composição. Esta última deve expressar uma plástica equilibrada em função do individual e do universal. O plástico em conjunto: pois se a aparição plástica não é composta em oposição constante e neutralizante o meio plástico retornaria à expressão da "forma" e seria de novo escondido pelo descritivo.

Piet Mondrian

Luiz Sacilotto, como vimos, é uma figura central do concretismo brasileiro. Sua obra incorpora, com rara concentração e rigor, as leis estruturais de composição previstas por Max Bill, fundamentadas no princípio binário, no jogo rítmico, na harmonia interna de seus elementos e em sua expansão espacial. Essas leis da forma são reveladas na obra do artista por meio de elementos puros e essenciais – o quadrado, o retângulo, o círculo, o triângulo, faixas verticais e horizontais com diferentes espessuras. Combinados, isolados ou transformados, esses elementos constituem estruturas dinâmicas capazes de embriagar o olhar do espectador, seduzindo-o a retornar à obra diversas vezes. Sacilotto planeja e tece uma rede expressiva impecável de ordem, equilíbrio e ritmo. "Seu trabalho concilia exemplarmente rigor e liberdade" (Sacramento, 2000). Para tanto utiliza instrumentos simples como a régua, o lápis, a tinta, o pincel, a serra.

Compreender as qualidades expressivas tão bem trabalhadas e reveladas pelo artista em sua poética exige uma análise estrutural de seus trabalhos. Para este fim selecionei algumas obras de sua extensa criação. As primeiras três obras

bidimensionais escolhidas pertencem a uma série de guaches desenvolvida pelo artista em meados da década de setenta, são criações monocromáticas, nascidas da reflexão do artista acerca do seu trabalho desenvolvido até 1965.¹ Como resultado de tal avaliação sente uma necessidade de criar mais movimento em todos os elementos de sua obra. Cria então esta série de guaches dos quais analisaremos estruturalmente três: o n° 232, o n° 235 e por fim o n° 242.

A opção por obras monocromáticas se deve a que por meio delas é possível evidenciar o princípio binário que rege as estruturas de suas criações, uma alternância de luz e sombra, cheios e vazios, figura e fundo que se interconectam proporcionando um rico universo perceptivo. Ao mesmo tempo, é preciso ter em conta que o trabalho cromático de Sacilotto em si já mereceria um estudo à parte.

Os guaches de 1976 evidenciam a construção espacial por rede, implícita na obra n°232 e explícita nas n°235 e n°242. Trata-se de um tecido constituído de linhas e espaços que constrói um universo ativo interdependente.

Em seguida, observaremos a série *Intermutações*, realizada na década de

¹Observação. De 1965 a 74 Sacilotto se afasta do meio artístico devido à repressão. Em 64 a transformação política ocorrida pelo golpe acarretou um período de silêncio na produção do artista que era excessivamente vigiado. No início desse período, distanciou-se das pesquisas e realizou obras com detritos sociais, sucatas, as quais segundo ele eram anti-estruturas. Utilizando um estofamento de caminhão com molas espirais todo arrebitado, compôs a obra *Escultura*, exposta na 8ª Bienal de São Paulo. Um posicionamento político perante o golpe militar é apontado em uma dessas obras. A escultura realizada com latas de óleo da marca Castrol, cujo slogan era "Castrol, obra-prima em óleos". Apagando algumas letras, obtém: "Castro, obra prima", referência a Fidel Castro. Apenas uma dessas criações é conservada em seu atelier.

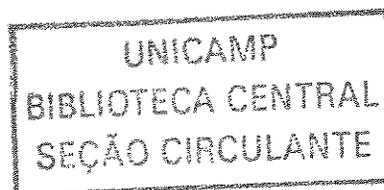
80, na qual se evidencia a transformação dos corpos por simples alterações de espessuras e direções. Esse trabalho se abre para um novo leque de possibilidades perceptivas com o acréscimo da cor. Como exemplo, apresentarei algumas obras pictóricas de Sacilotto.

Outra série de trabalhos a serem estudados são do final da década de 50 e início de 60. Nesse período, Sacilotto faz experimentações com projeções do plano bidimensional no espaço dos corpos, pela ação de corte e dobra. Foram escolhidas com o intuito de aprofundar a percepção espacial, a materialidade densa, o plano cortado e dobrado e a materialidade sutil, o vazio e da transformação formal por simples intervenções.

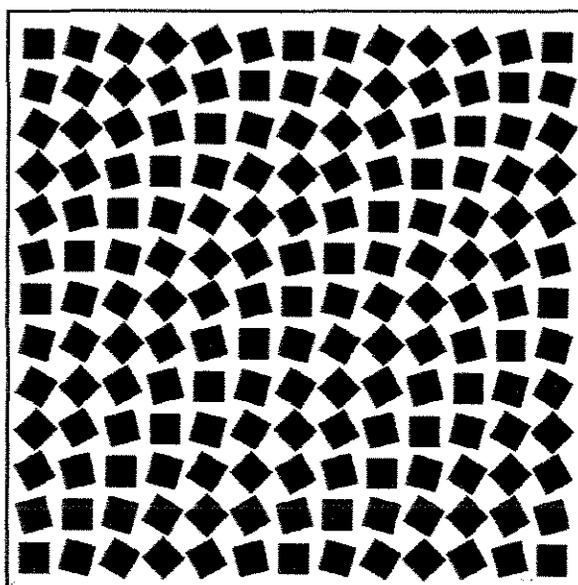
Sacilotto dobra e desdobra as formas básicas da geometria apontando a infinidade de possibilidades nelas contidas, ampliando dessa maneira a consciência de um universo de pré-determinações para um universo de potências. Para evidenciar esse aspecto fundamental de seu trabalho, escolhi obras baseadas no quadrado.

Procurei organizar a apresentação das obras de maneira a tornar o mais claro possível os procedimentos compositivos de Sacilotto, sobretudo para revelar suas redes estruturais e seus conteúdos implícitos. Por essa razão, as obras não serão apresentadas em ordem cronológica.

Em primeira instância a obra de Luiz Sacilotto reafirma a colocação de George Braque: "Amo a regra que corrige a emoção" (Braque apud Di Masi, 2000:309). Obra de caráter estético rigoroso, alicerça na essência da dualidade formal sua proposta criativa. Começaremos observando o guache



sobre papel nº 232, de 1976. Essa obra é constituída por um princípio binário, que se revela nas oposições preto/branco e figura/fundo, mas também no quadrado como forma suporte (48x48cm) que se opõe ao quadrado como elemento de



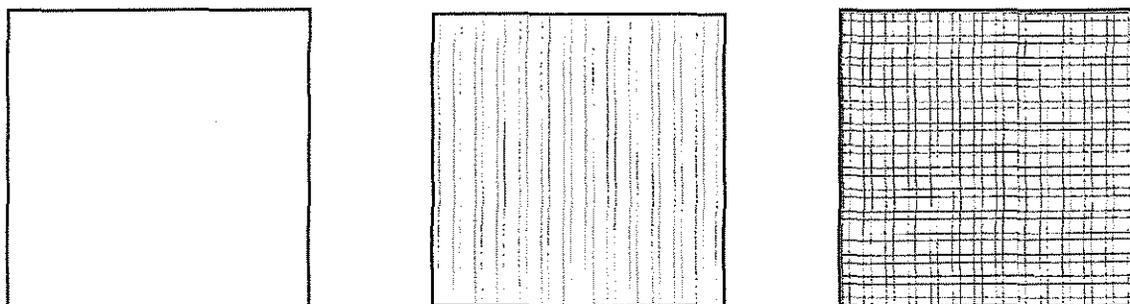
nº 232, guache sobre papel, 48x48 cm, 1976

composição.

Ao fixarmos os olhos, percebemos uma expansão virtual desses elementos. Para compreendermos os mecanismos utilizados pelo artista, apresentarei uma

² As medidas adotadas para todos os exemplos são estimadas e não as utilizadas nas obras de Sacilotto.

reconstrução de seu percurso de realização². Começemos pelo suporte e o



esquadrinhamento inicial desse espaço:

Sacilotto, divide o quadrado na diagonal, unindo a ponta inferior esquerda com a ponta superior direita, com uma fileira de quadrados tendo como base a

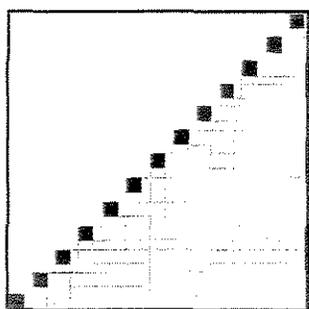


fig. a

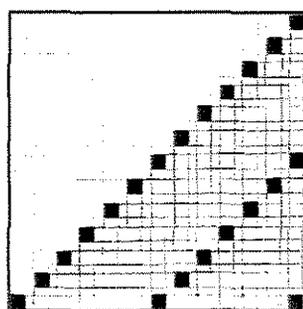
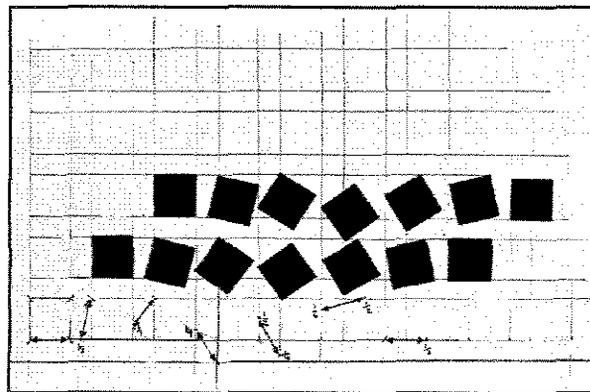


fig. b

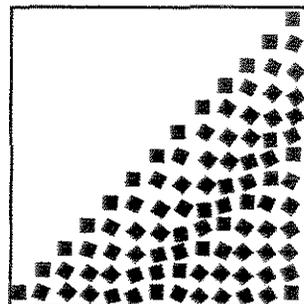
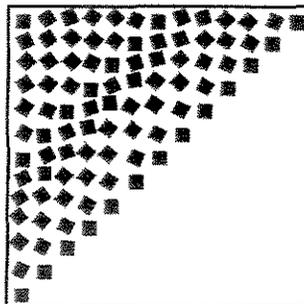
horizontal e a vertical (figura a). Observemos os resultados de tais operações:

Na figura b, observamos a repetição do padrão. O que acontece neste intervalo entre colunas iguais? Olhando atentamente, notamos que os quadrados perfazem uma rotação, da linha central diagonal para o canto inferior direito, no sentido horário,



e na parte oposta no sentido anti-horário:

A composição segue uma ordem rígida, seqüencial, apenas interrompida pelo limite do suporte utilizado. Observemos as duas metades da obra espelhadas a



partir do eixo estabelecido pela diagonal central:

Utilizando o mínimo de recurso formal, uma única forma geométrica como suporte e elemento compositivo – o quadrado – e o conjunto binário, presença e ausência de luz – branco e preto –, Sacilotto estabelece regras para a realização do jogo perceptivo. Ao completar-se a obra, o rigor formal gera múltiplas possibilidades perceptivas. O conjunto não é mais cada elemento disposto rigorosamente em relação aos demais. O rigor transforma-se em fluxo. Não um fluxo unívoco: quanto mais há fruição, mais possibilidades de caminhos se constroem, ora curvas, ora retas, ora caos, ora ondas, ora outras combinações. Equilíbrio e desequilíbrio.

Sacilotto dispõe a fileira base de quadrados na diagonal, da esquerda inferior à direita superior, tendo como base o ângulo de 90° apoiado na horizontal e vertical, obtendo assim elementos em estado de repouso. Nas fileiras subsequentes estabelece um movimento de rotação, o quadrado está em movimento, em desequilíbrio crescente a cada nova fileira, até atingir novamente o apoio e equilibrar-



se, para deslocar-se novamente.

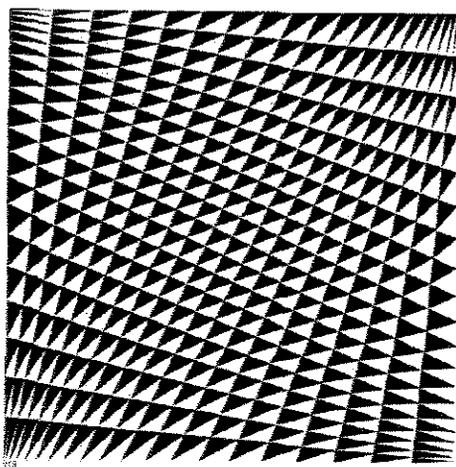
Sacilotto propõe um elemento de construção humana em estado de natureza. A natureza está em constante movimento, tudo é outro a cada instante, embora muitas vezes só tomemos consciência disso quando as mudanças são bastante evidentes, como quando a matéria se degenera na superfície, permitindo uma

percepção direta e não mais sutil. É possível perceber, na série *A Catedral de Rouen* de Claude Monet (1840-1926) a mutabilidade da natureza pela ação de um único elemento: a luz. É necessário observar, desvelar estados para a consciência da transformação sutil dos corpos pelas relações que cada elemento estabelece com os outros e o todo.

O processo de construção da obra nos possibilita a experiência visual de um espaço vazio a ser preenchido, não de qualquer maneira, mas sim como uma inundação de elementos que dão pulsação a este suporte, inicialmente silencioso. A movimentação e a potência de desdobramento infinito sugerem uma flutuação, um espaço com ausência de limites. Podemos perceber a composição como uma série de quadrados em deslocamento ou que ela seja apenas um em progressão, isto é, um único quadrado girando ininterruptamente sendo a obra o registro do rastro desse movimento. Não há fatores que conduzam à individualização dos

elementos, a diversidade contém a unidade.

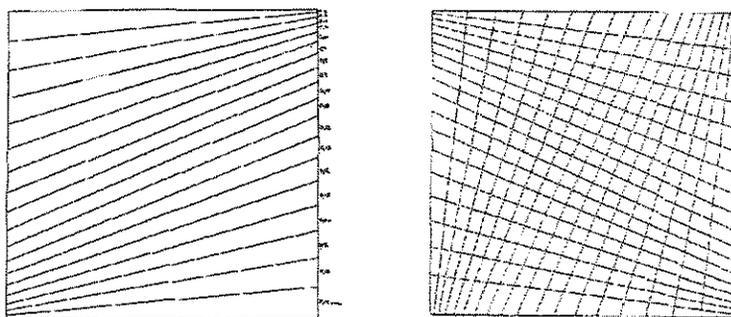
Na obra n° 235, de 1977 (guache sobre papel, 48 x 48cm), temos novamente



n° 235, guache s/ papel, 48x48 cm,1977

o quadrado como suporte e a utilização da não-cor: preto e branco.

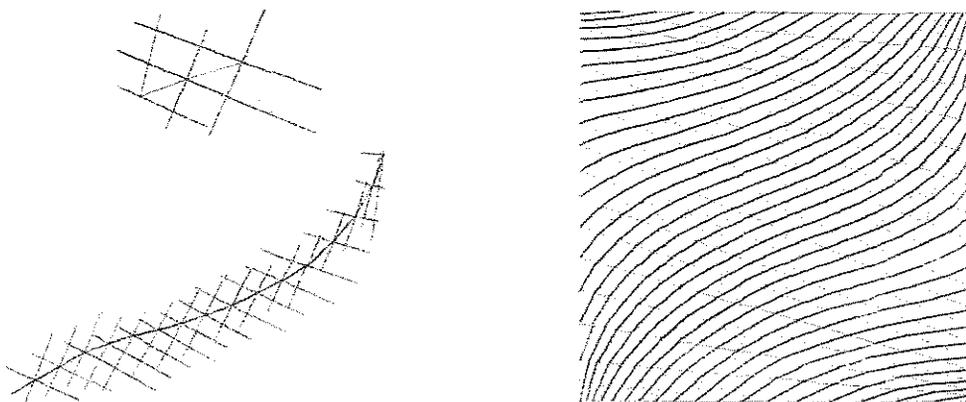
Sacilotto estabelece uma medida crescente em uma das laterais do quadrado



e a partir desta constrói uma rede estrutural.

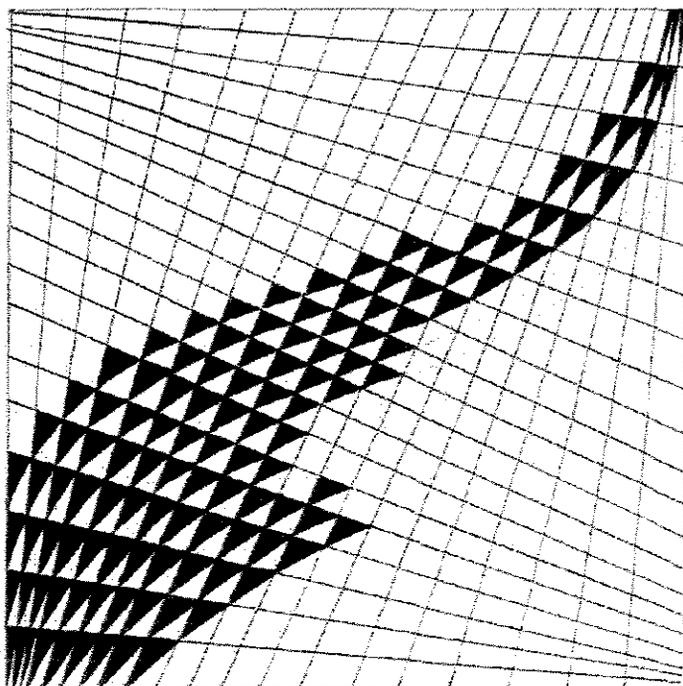
Temos a primeira base da rede a ser construída. Várias sobreposições foram experimentadas até chegar-se à proposta do artista. As medidas são rebatidas em todos os lados do quadrado e seus pontos sempre unidos com as medidas do lado oposto, eis a rede estabelecida.

As linhas de base não são responsáveis pela trama curva. O procedimento utilizado foi a união em diagonal ponto por ponto em cada cruzamento, sempre no mesmo sentido. Ao proceder tal ação, chega-se, a partir de segmentos de retas,



às linhas curvas:

A dualidade estabelecida pela composição cria uma nova relação. A combinação de linhas retas e curvas com a dualidade luz/sombra gera um diálogo



perceptivo rico no estabelecimento de novas direções e profundidades.

Ora plana, ora tridimensional, a obra abre-se a uma pluralidade óptica, em que o ângulo, a distância, o foco no centro ou nas pontas são constantemente relativizados. O olho estabelece novos ritmos, novas espacialidades.

Ao fazer emergir a linha curva, Sacilotto nos remete a observações sobre o uso de tais propriedades de linhas em outros domínios. Quando se refere a um mundo novo, pós-industrial, cujo centro não será a rigidez e sim a flexibilidade, no

qual a criatividade substituirá a execução mecânica, Domenico De Masi afirma: “É a linha curva que, depois de três séculos da sociedade industrial, dominada pelo racionalismo, retoma o comando da História e substitui a linha reta” (De Masi, 2000:311). Outra colocação relativa a qualidades das linhas é de Oscar Niemayer: “linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. (...) De curvas é feito o universo, o universo curvo de Einstein” (Niemayer apud De Masi, 2000:312).

A linha curva não exclui a reta. Ao contrário, é por ela construída de modo harmônico, sem perda, sem agressão, ocorrendo apenas uma mutação. No I Ching,

Ao término de um período de decadência sobrevém o ponto de mutação. A luz poderosa que fora banida ressurgue. Há movimento, mas este não é gerado pela força... O movimento é natural, surge espontaneamente. Por essa razão, a transformação do antigo torna-se fácil. O velho é descartado, e o novo é introduzido. Ambas as medidas se harmonizam com o tempo, não resultando daí, portanto, nenhum dano. (Capra, 1995:6)

há o hexagrama Fu – retorno (o ponto de transição) que indica esse processo:

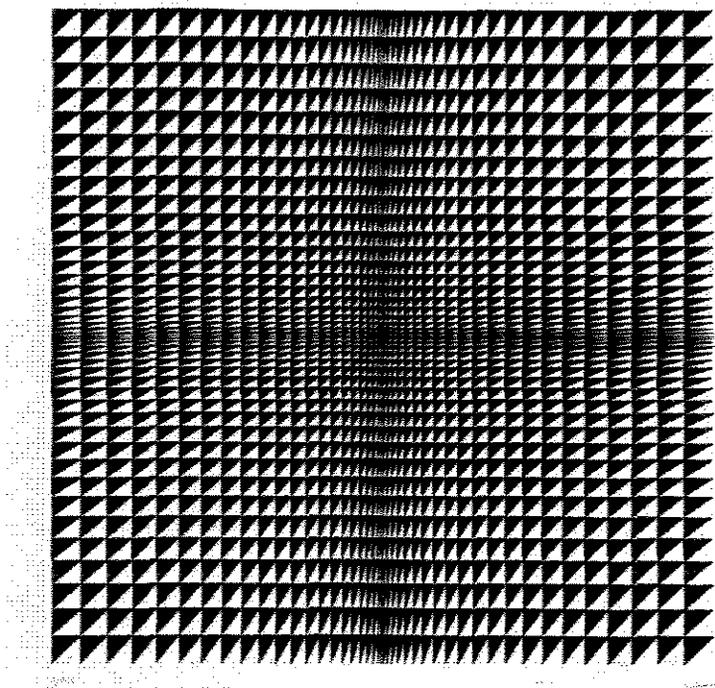
A linha reta, criada pelo homem, exata, rígida, programada, matemática, racional é a linha dos grandes centros urbanos, da ordenação das cidades industriais. A sociedade das especificações, da precisão técnica, científica, mecanizada, pertinente ao estágio do desenvolvimento do conhecimento humano do período cartesiano. O homem, antes de Descartes, fundamentava seu conhecimento em sua relação empírica com as forças da Natureza. O tempo estava ligado às estações do ano, ao ciclo da lua. Pela visão de Descartes, a natureza

pode ser comparada a uma máquina exata governada por leis matemáticas perfeitas. Newton soma a isso o empirismo de Bacon, porém o espaço e o tempo continuam absolutos em si e, por sua própria natureza, inalteráveis por qualquer força externa. Trata-se de um mundo verificável, absoluto, um sistema mecânico possível de ser descrito objetivamente, isento de qualquer mutabilidade.

Esse modelo perdura absoluto até a descoberta da Teoria da Relatividade e a Teoria Quântica no início do século XX. Tais acontecimentos científicos desestabilizam a concepção cartesiana até então absoluta. O que era certeza torna-se probabilidade, o foco desloca-se da *coisa para as interconexões entre as coisas* e a realidade se estabelece como uma teia de relações. A linha curva que emerge do estado rígido sobrepõe, domina, movimentada. A estabilidade dá lugar ao fluxo, no qual cada segmento de sua constituição, no caso da composição do artista, estabelece túneis virtuais que somados dão potência a novas espacialidades, novas relações com universos não revelados na superfície. O fluxo nasce da precisão e a substitui. Novamente a dualidade, os opostos em complementação, gerando em potência um terceiro corpo, o espaço, uma nova perspectiva. Este, ao se estabelecer, gera um quarto elemento: o tempo. Virtualidade da ação, não mais absoluto, preciso, e sim um tempo mutante em que o mecânico cede lugar à vivência.

É interessante observar, na obra em questão, a presença da rede estrutural como expressão aparente. Na obra n° 232 que analisamos anteriormente, a rede está implícita na construção, mas não é revelada como elemento concreto. A conexão dos elementos depende do ambiente que os recebe e sustenta. Já na obra de n° 235, figura e fundo se confundem e é o foco do fruidor que deve

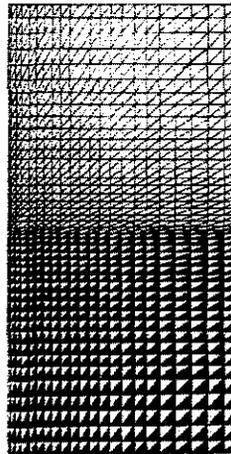
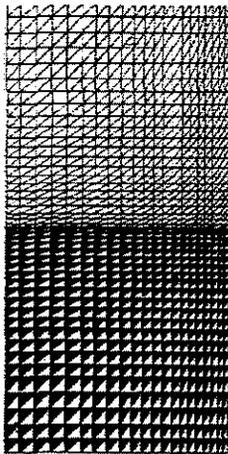
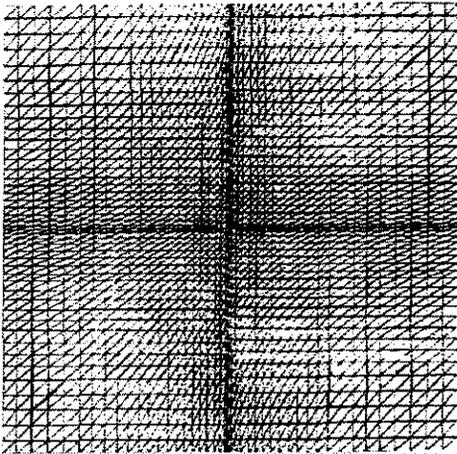
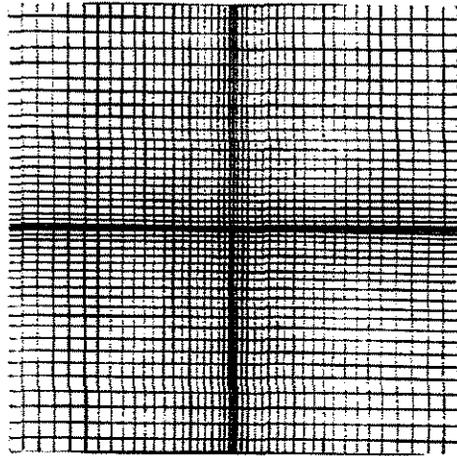
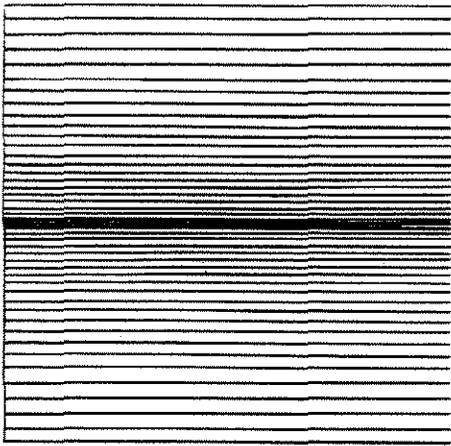
estabelecer o que é objeto, o que é espaço. A mutabilidade é constante.



n° 235, guache s/ papel, 48x48 cm,1977

Analisemos agora a obra n°242, de 1979, guache sobre papel.

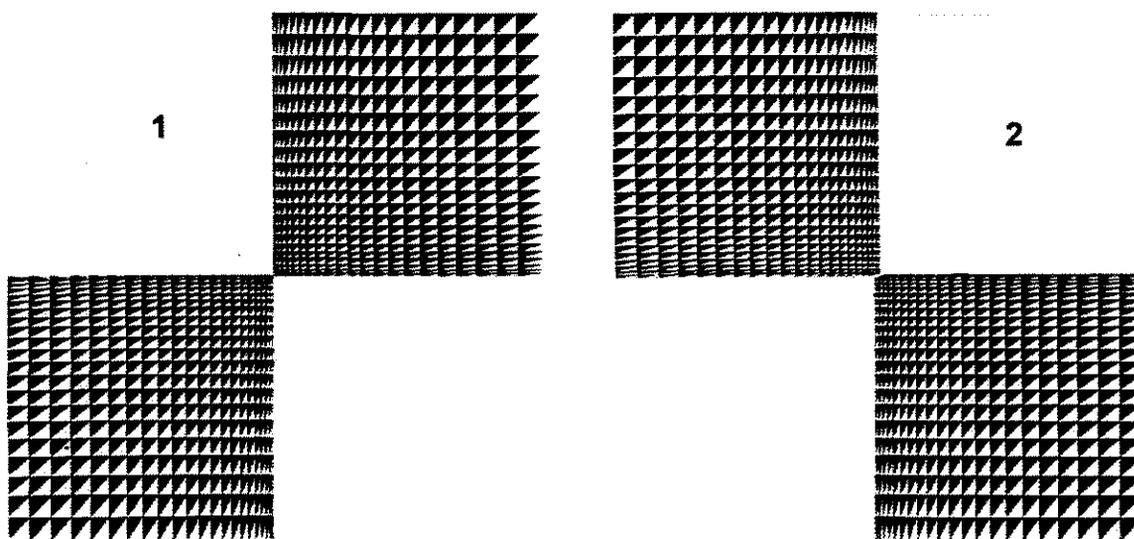
O princípio da trama segue o da obra n° 235. Propõe espaços iguais espelhados quatro vezes, formando uma cruz central que une e delimita quatro quadrados, formadores por sua vez de um quadrado maior disposto sobre um suporte, também quadrado. A medida das linhas de composição diminuem



gradativamente, até sua quase supressão para uma nova expansão.

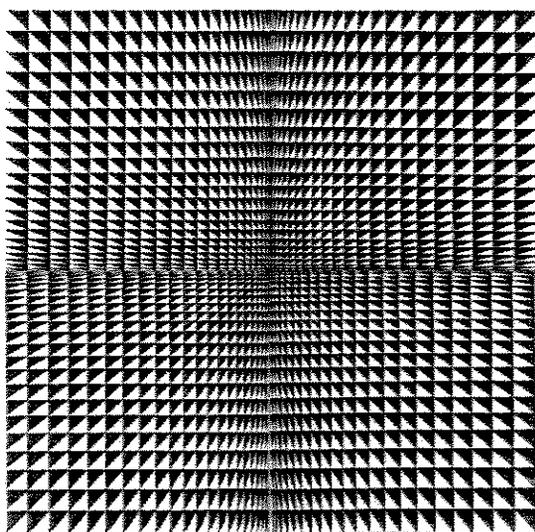
A gradação proposta se diferencia da obra nº 235. Aqui as medidas se repetem, estabelecendo o desdobramento de um período no mesmo estado, mesmo tempo, para em seguida penetrar em outro, outro e outro, até se tornar apenas linha e repetir inversamente. A permanência em cada medida e a sua sucessão estabelecem um ritmo. Há uma aceleração do tempo de passagem de um campo a outro, que se torna cada vez mais curto.

A divisão de cada vazio da rede pela dualidade luz/sombra potencializa a relação espacial. Embora os quatro quadrados conttenham a mesma rede compositiva, podemos notar diferenças de fluxo entre as duas diagonais. Nos quadrados de número 1 (um), a composição cria retas, é radial; nos de número 2



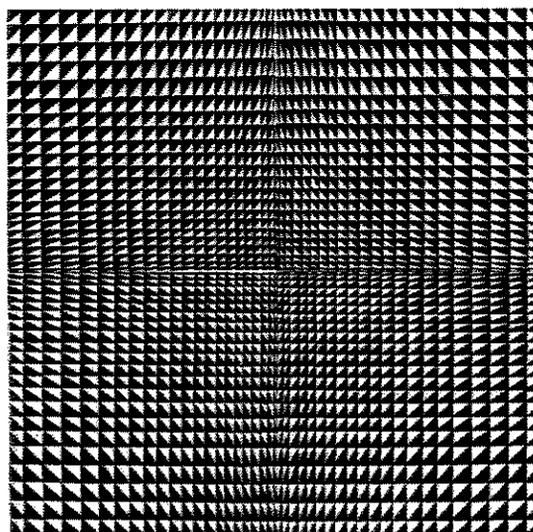
(dois), curvas, ondas.

A combinação dessas duas configurações gera uma ambigüidade, que se realiza num fluxo de duplo sentido e de ritmos contrastantes. O fruidor é tragado ao centro da composição para, em seguida, ser expelido para as bordas. Isso fica evidente ao observarmos as pranchas a seguir, construídas pela repetição do mesmo padrão nos quatro quadrados. Na figura a, as curvas desaceleram o ritmo



B

A



de pulsação, enquanto, na figura b, as retas imprimem rapidez a esse fluxo.

Mergulho e flutuação. Profundidade e superfície. A obra inspira e expira, criando uma virtualidade de movimento e espaços particulares, coletivos, relacionais.

Ao construir a rede passo a passo o artista começa um jogo perceptivo em que a apreensão elemento/espaco é construída e, em seguida, destruída para se reconstruir com outras propriedades. O olho capta a totalidade, perde-se em cada fração e é aprisionado pela virtualidade espaco-temporal criada a partir de tramas lúdicas, responsáveis pelo surgimento de uma perspectiva cinética virtual, estabelecida não por força externa, um motor real, e sim pela própria relação dos elementos compositivos que se apresentam iguais e diferentes a cada novo

embora o artista nunca tenha previsto mecanismos nem engrenagens para movimentar suas formas, e *pur si muove* (como diria Galileu), apesar disso elas se movem. Impelidas por um sofisticado motor virtual, que Sacilotto instala em nossas retinas no instante mesmo em que nos colocamos diante de um de seus trabalhos.”
(Moraes, jul.2001)

instante. Como aponta Angélica de Moraes,

A estrutura cinética nasce dentro da pesquisa prática e das necessidades do próprio artista em suas reflexões. Como indica Haroldo de Campos, poeta concreto,

SA I N EM
C I TA SO
LO CO LD
TT MO AA
OP QU ÇO

MU DO DA
I T OP DE
OA NA 50
NT DÉ QU
ES CA AN

DO P I BA
VA NT SS
SA AV AC
RE AA I L
LY ME OT

TO AO ER
DE OP ÁR
SC UM IO
OB OP AN
R I OP T I

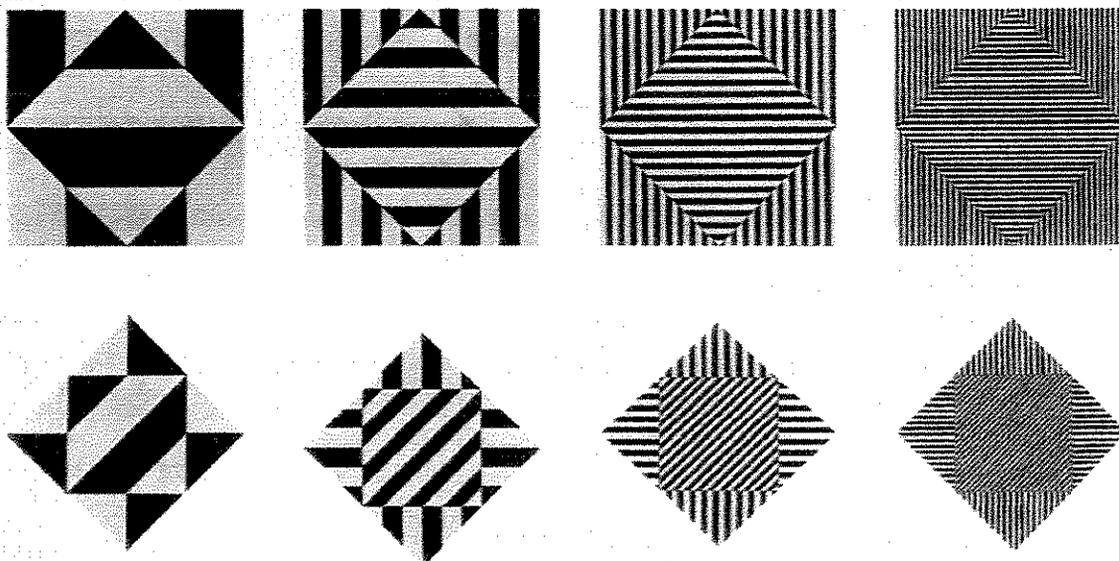
OP AN OD
OR AS OE
TU C I FE
N I DO I T
ST NÃ OM

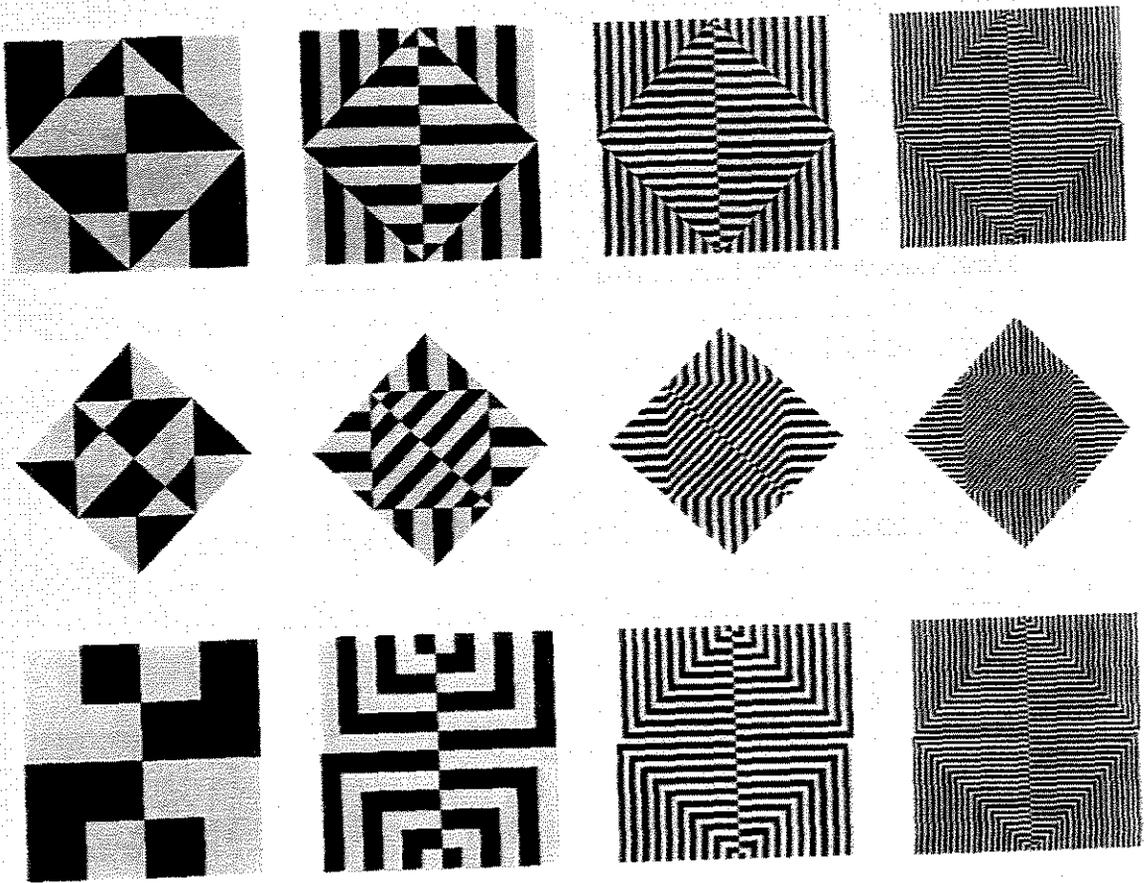
AS NU NE
DO CO CE
OB NC SS
JE RE ÁR
TO TO IO

na poesia de 1984 dedicada ao artista:

Cada proposta é finita em sua estrutura, mas a cada passo de construção se revelam novas dinâmicas. E novas possibilidades relacionais despertam o desejo de experimentações de outros diálogos entre os mesmos elementos. Novos trabalhos são realizados e infinitas possibilidades se potencializam a cada nova proposta. No dizer de Sacilotto: “O mundo não pára, está em constante mutação e, portanto, a visualidade nunca se esgota” (Sacilotto, 2003).

A série *Intermutações*, iniciada em 1985, nos traz uma amostra do jogo sensorial que simples alterações nos elementos – no caso as linhas, a polaridade claro e escuro, ao mesmo tempo iguais e opostos – e a própria alteração na posição



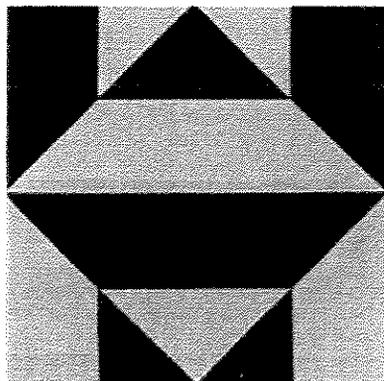


Série Intermutações, iniciada em 1985

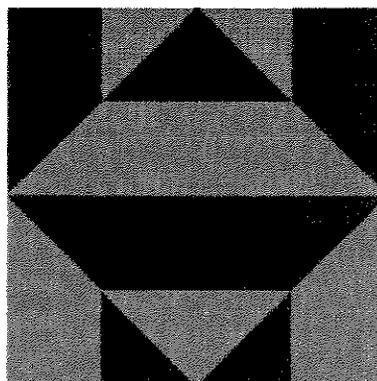
Numa imensa prisão, o olhar é fisgado e lançado do estático ao dinâmico, do constante ao variante. O olhar tece a mutação das articulações desta força construtiva, entrelaçando pontos, linhas, nos planos dos planos, que se “tridimensionalizam” sempre no plano. Nas linhas retas, o movimento – sanfona da bi para a tridimensionalidade (uma ilusão óptica?) apresenta o tempo como incontrolável. Uma busca parabólica desde que o buscado e o buscador não se sintonizam, sendo, ao contrário, lançados e relançados nas intangíveis retas que cortam o espaço. (Oliveira, 1987:113)

do suporte conduzem a mudanças de qualidade na percepção.

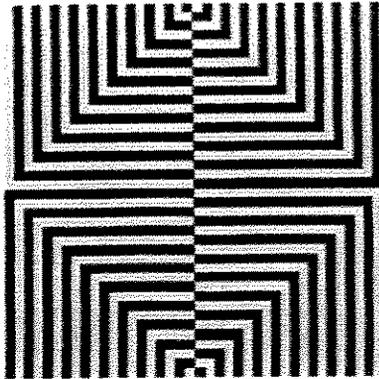
Essas mesmas estruturas lineares são trabalhadas pelo artista com cores, o



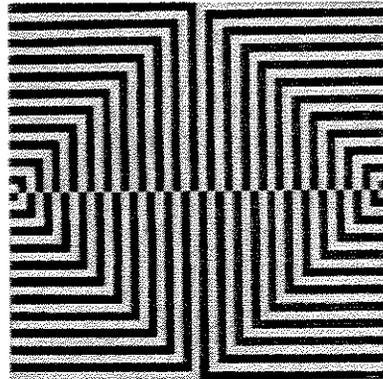
Série Intermutações



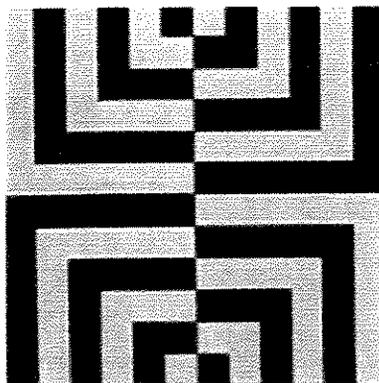
Concreção 8601, têmpera vinílica s/
tela, 90x90 cm, 1986



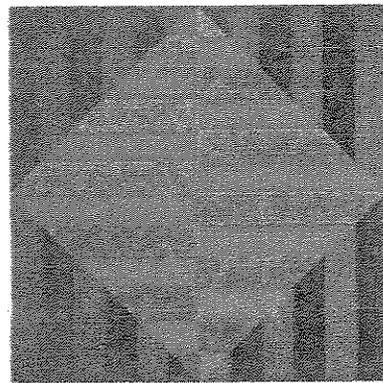
Série Intermutações



Concreção 9770, têmpera vinílica s/
tela, 90x90 cm, 1997



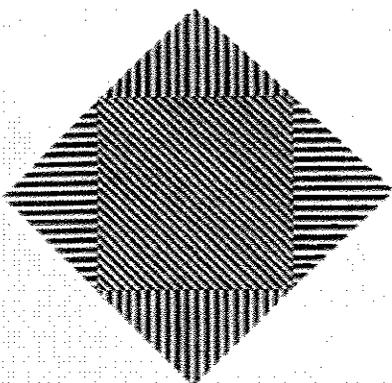
Série Intermutações



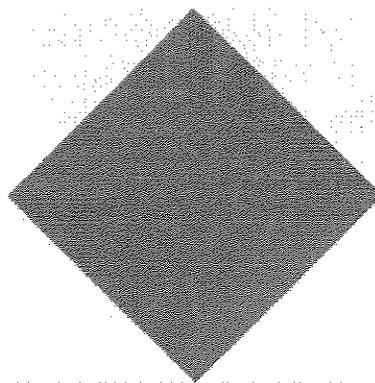
Concreção 8606 têmpera vinílica s/
tela, 90x90 cm, 1986. Col. Marco
Aurélio Gelpi.

que lhes confere novas qualidades perceptivas.

O artista disseca as possibilidades formais – construindo, desdobrando, relacionando e absorvendo diferentes propriedades da matéria e do espaço que a recebe e forma. O que é semelhante na aparência se diferencia em detalhes



Série Intermutações



Concreção 8612 têmpera vinílica s/
tela, 113x113 cm, 1986.
Col. Marco A. Amaral Rezende.

estruturais. As obras a seguir exemplificam essa afirmação.

Observamos uma força interna coordenadora dos elementos, que têm uma distribuição dinâmica e de auto-regulação. Somos envolvidos pelo jogo sensorial, em que buscamos ininterruptamente uma pausa. Porém, a cada novo deslocamento do foco, o olho é lançado a outro lugar, a outro e a outro, em infindável busca por equilíbrio, repouso e domínio. Mário Pedrosa, em seu texto “Da Natureza Afetiva da

A assimetria rege o curso do mundo. A ausência de elementos simétricos é necessária à ocorrência de todo acontecimento natural.

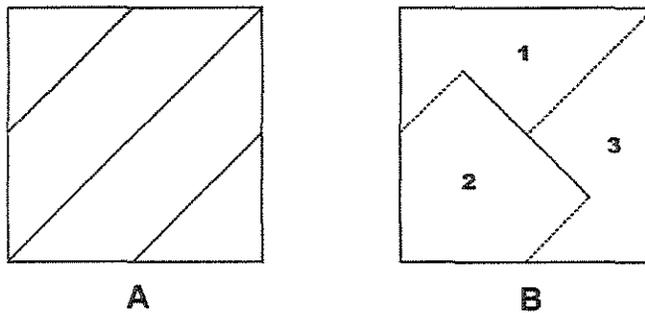
A natureza procura corrigir a ausência de simetria como se buscasse uma ordem. As diferenças, as irregularidades e as dissimetrias são causas das mudanças (Pedrosa, 1979:22).

Forma na Obra de Arte”, afirma:

Em Sacilotto, há simetrias estruturais, repletas de assimetrias internas capazes de desequilibrar a composição, colocando o olhar em constante movimento. As simetrias são a aparência primeira de um “sistema vivo, no qual todas as partes são mutuamente independentes e relacionadas” (Renan apud Pedrosa, 1979:22).

Na década de 50, Sacilotto inicia a investigação de desdobramentos do plano bidimensional em tridimensão. A partir de chapas metálicas³, traça paralelas, corta e dobra. Essas simples operações permitem-lhe libertar-se do suporte; a obra torna-se independente da parede e do pedestal. A matéria é ao mesmo tempo constituinte e constituição, não há meio.

A obra *Concreção 5730*, de 1957, parte de um quadrado de alumínio, no qual

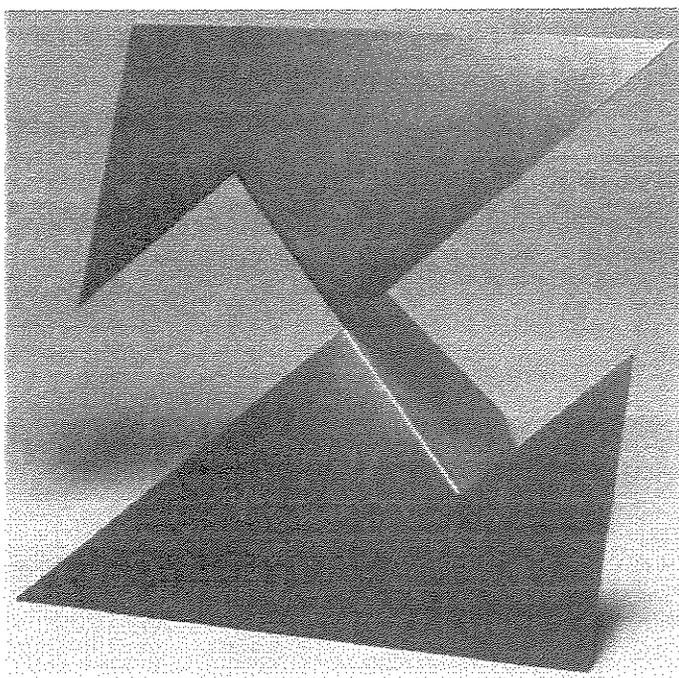


³ Primeiramente executa seus trabalhos de corte e dobra em chapas de alumínio, depois, explora chapas de cobre e latão. Período em que trabalha na Fichet – esquadrias de metal, onde consegue retalhos do material com o qual realiza uma série de seus trabalhos.

o artista estabelece diagonais paralelas.

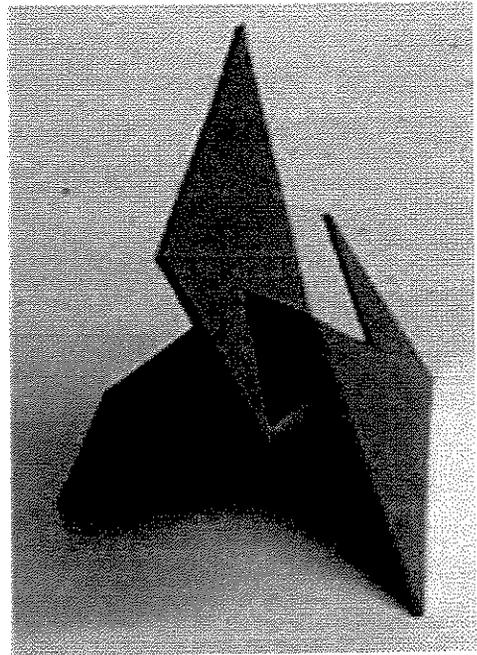
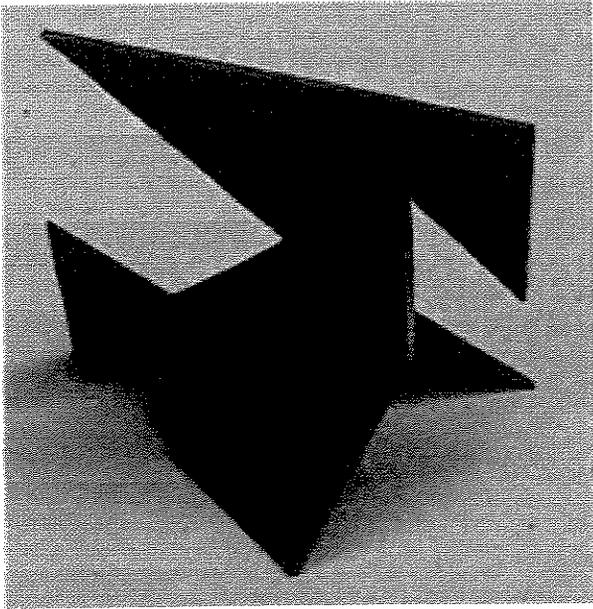
O próximo passo é cortar uma das grandes diagonais até o ponto de cruzamento com a diagonal oposta.

Depois, como podemos observar na prancha B (p.81), o artista efetua o corte nas diagonais menores até a metade. A superfície é então dividida em três partes. As partes 1 e 3 são dobradas alternadamente, até se estabilizarem num mesmo plano perpendicular ao plano da parte 2. Dessa maneira, observada de um determinado ângulo, a obra mostra-se plana. Um leve deslocamento conduz o olho a penetrar no vazio e descobrir a presença das dobras matéricas. Trata-se de



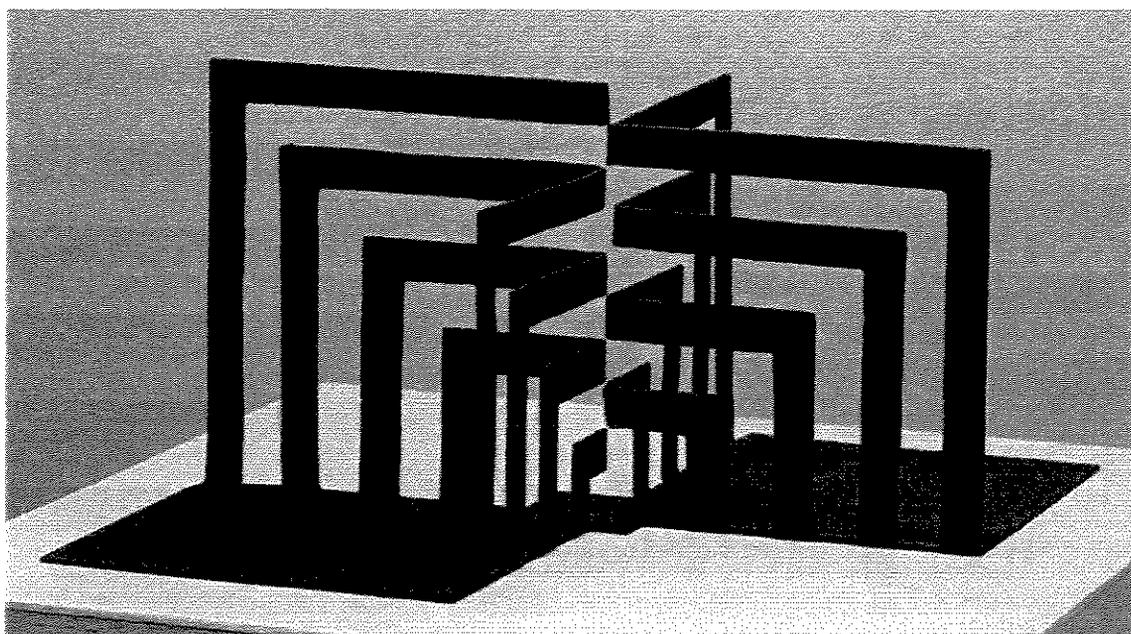
Concreção 5730, escultura em alumínio, 50x50x35cm, 1957. Col. Adolpho Leirner

um limiar dimensional; não é mais bidimensão, mas também não há massa, volume: o vazio revela-se como matéria da escultura. A tridimensionalidade se estabelece pela percepção. Os planos cortam o espaço, se expandem por ele. Ana Maria Belluzo aponta essa idéia/objeto como “um feito deste artista concreto em 1957” (Belluzo, 1998:124).

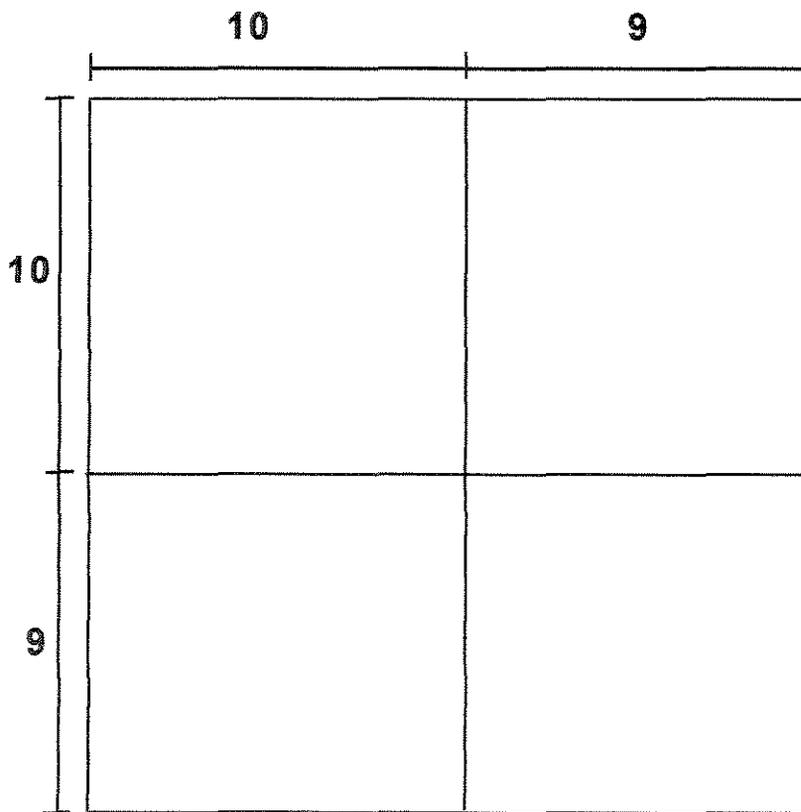


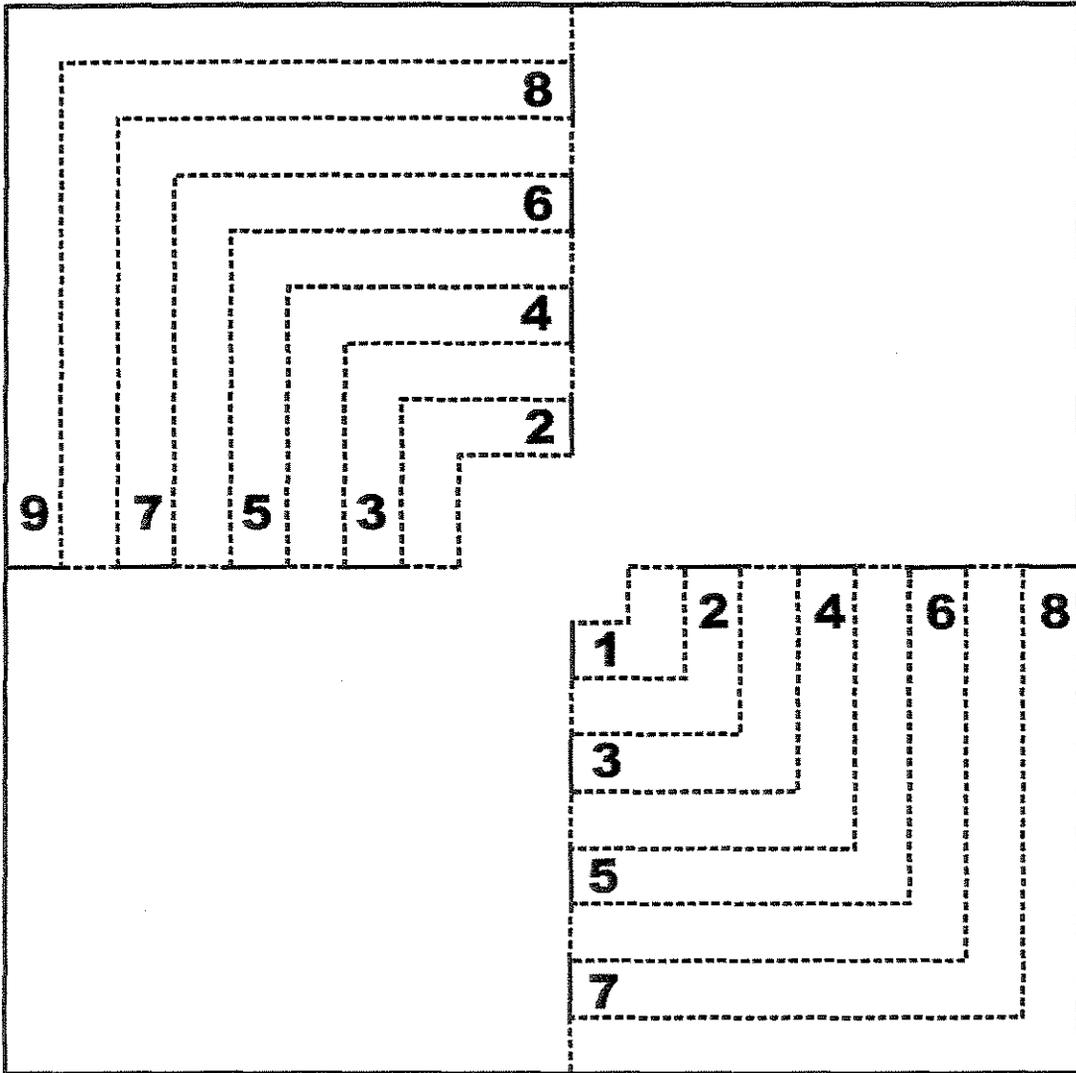
A obra *Concreção 5942*, de 1959, também é construída a partir de um quadrado de alumínio. Como em muitas de suas obras, aqui também há o corte em tiras de mesma largura, dobradas em direções alternadas para que o vazio e o cheio construam a espacialidade da obra. À primeira vista, temos a impressão de que se trata de um quadrado dividido em quatro quadrados iguais. No entanto, a obra contém uma assimetria estrutural, evidenciada pela tira maior e pela menor, que não têm espelhamento e perfazem apenas metade do percurso das outras. Na realidade, a base, que a princípio aparenta ser uma forma resultante da junção de quatro quadrados de diferentes tamanhos – dois grandes, um pequeno e outro ainda menor –, é resultante da junção de dois retângulos maiores com os dois quadrados menores. Para entender a estrutura da obra, vamos refazer o percurso de sua construção.

O artista, inicialmente, traça uma cruz dividindo o quadrado-base em quatro partes. O encontro das linhas é deslocado do centro na proporção 10 x 9. (Continuaremos nossa descrição, tendo em conta esses valores proporcionais, que não correspondem a nenhuma unidade de medida.) Como resultado, o artista obtém dois retângulos de 10 x 9, um quadrado de 10 x 10 e outro de 9 x 9. Corta então os quadrados em tiras de largura 1 e as dobra alternadamente, juntando suas extremidades no centro. Essas junções são os únicos pontos de solda. A base é então formada pelo que resta após a operação de corte e dobra: além dos dois retângulos, um quadrado de 2 x 2 e um quadrado de 1 x 1.



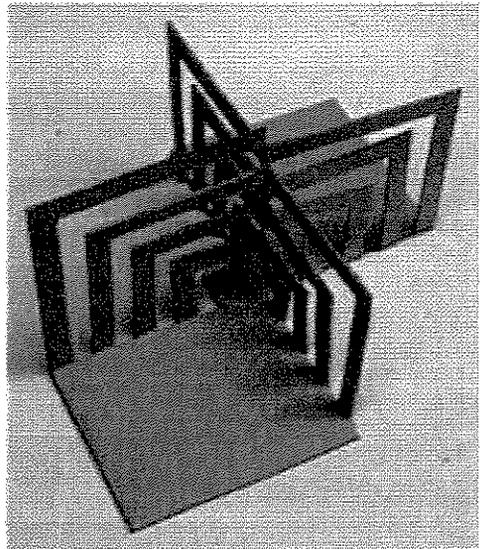
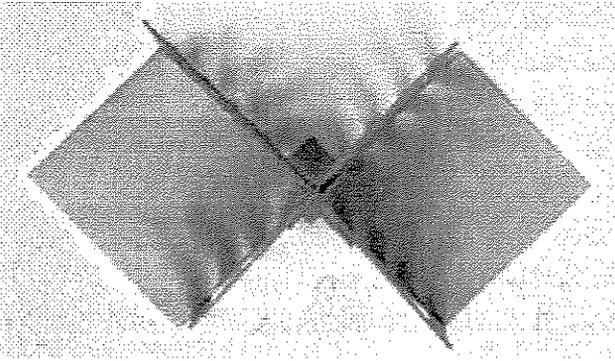
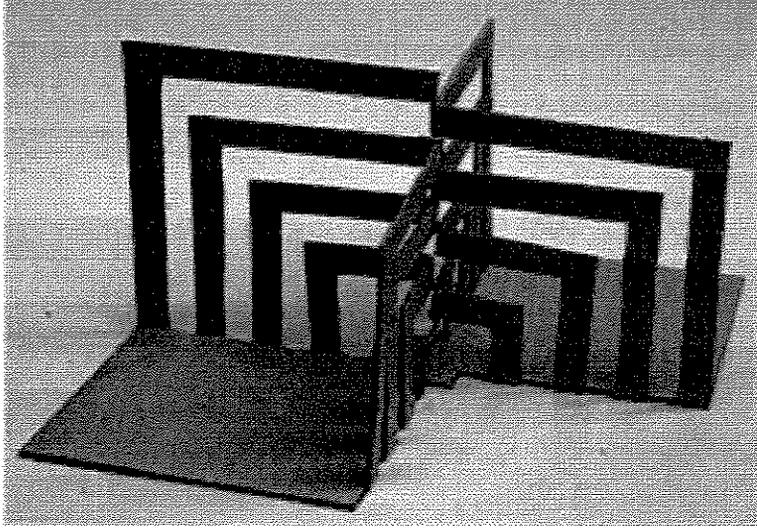
Concreção 5942, escultura em alumínio pintado, 30x30x17cm, 1959.
Col. Adolpho Leirner

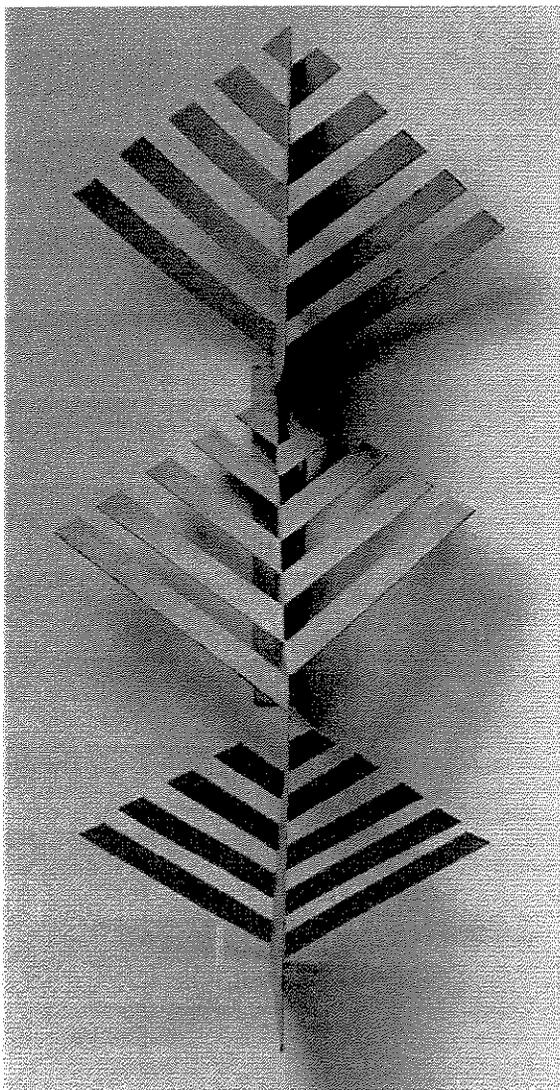




corte - - -

dobra ———



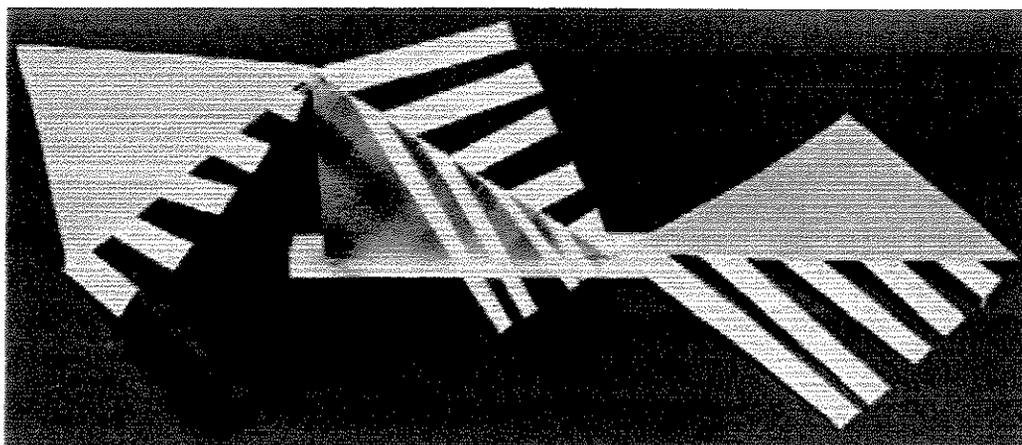
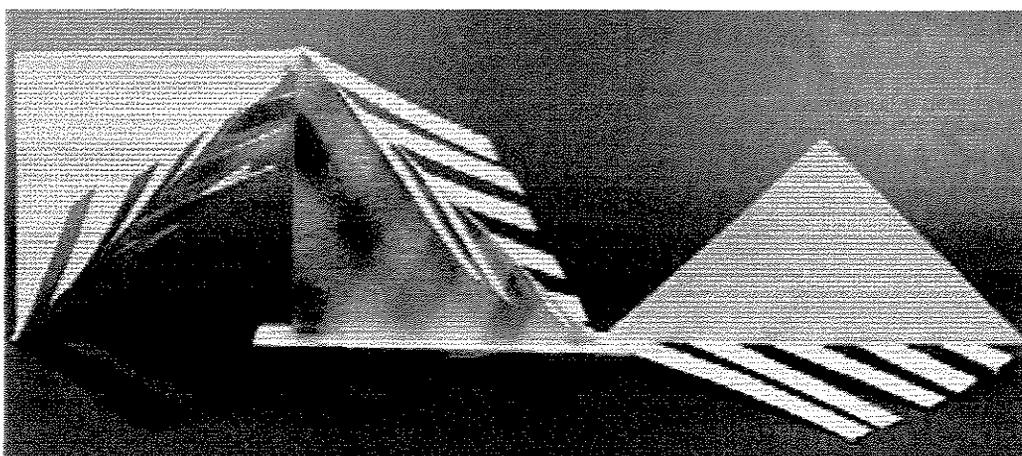


Concreção 6045, escultura em ferro pintado, 30x30x17cm, 1960.Col. Adolpho Leirner

Não há falta, não há sobras. Um único quadrado se fragmenta e compõe um pensamento espacial. A aparente simetria mostra-se, após a análise, assimétrica. A solução extremamente simples de deslocar o centro do quadrado-base revela a capacidade de Sacilotto de sintetizar um pensamento estrutural complexo.

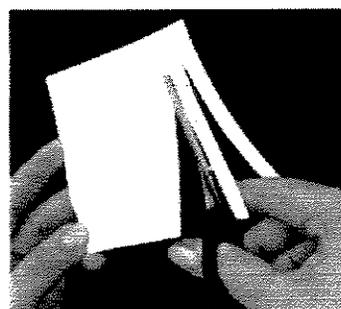
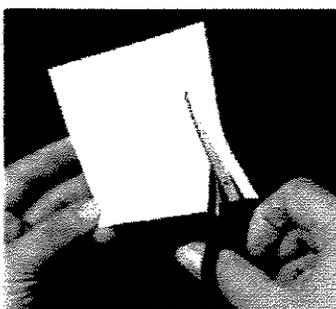
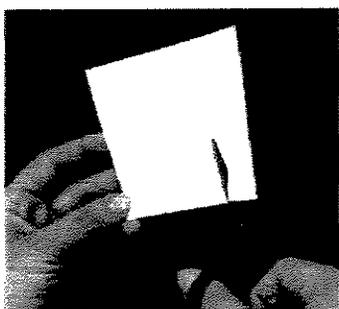
Concreção 6045, de 1960, é constituída por três quadrados idênticos. Cada um dos quadrados é dividido na diagonal; uma de suas metades é cortada em dez tiras, paralelas a um lado do quadrado. As tiras são então dobradas para ambos os lados, alternadamente. A forma, multiplicada por três, entra em composição consigo mesma. Cada unidade é colocada em uma posição própria, provocando diferentes diálogos com o vazio. O ritmo dos cheios e vazios e as tiras em

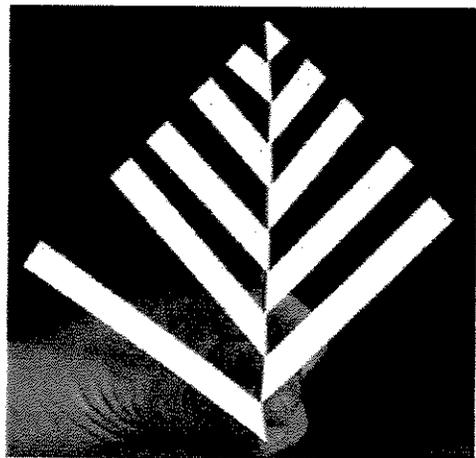
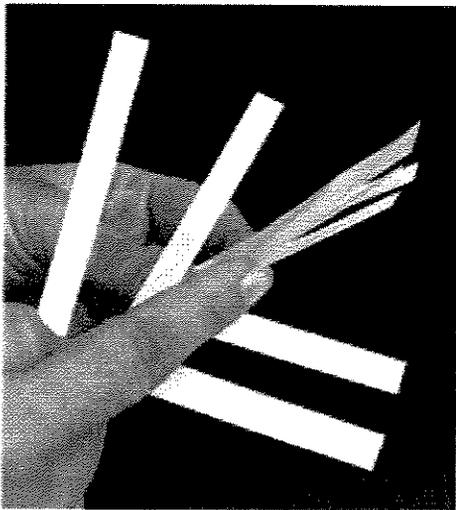
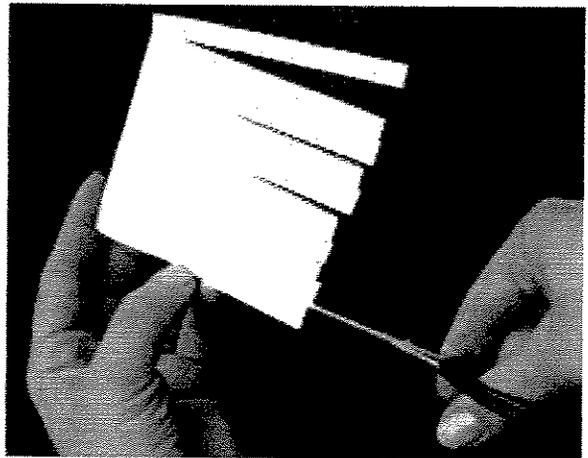
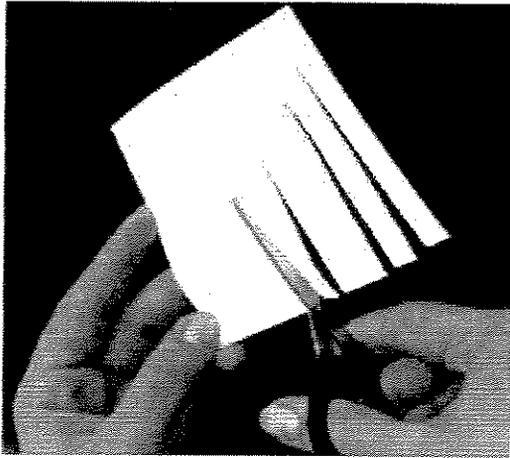
progressão crescente formando diagonais em relação ao eixo central da obra criam um *continuum* espaço-temporal.



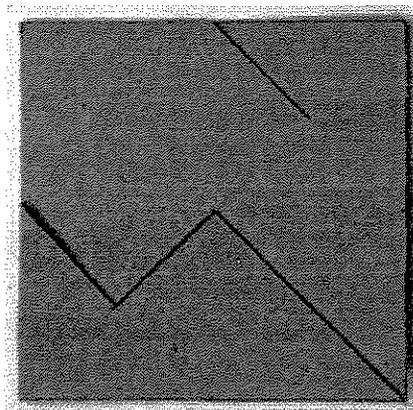
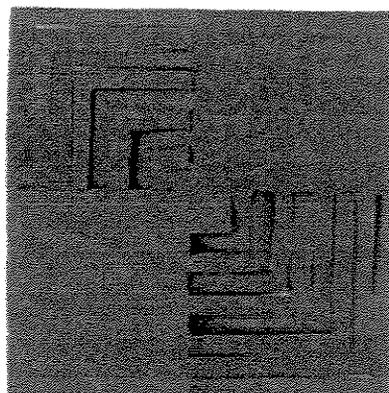
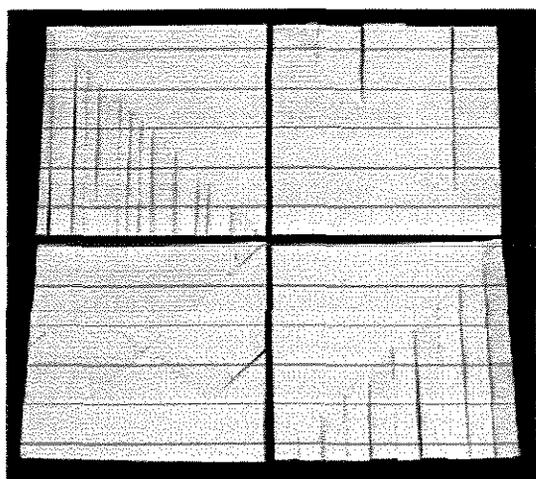
Dois gestos elementares – o corte e a dobra – e o quadrado se transforma, se desdobra, fazendo emergir de sua forma básica novas configurações. Dessa maneira, expande-se, absorvendo o vazio, que se faz presença. A dualidade matéria densa/matéria sutil (vazio) é análoga à dualidade figura/fundo, mas agora a obra, como afirmamos anteriormente, não depende de um suporte. A escultura pode ser exposta no chão, na parede ou em flutuação, cada localização proporcionará novas leituras à obra.

Sacilotto explicita uma ação na matéria, e suas esculturas podem ser vistas como cristalizações espaço-temporais. Sacilotto define a matéria, as linhas de corte. Traça um percurso e o cumpre no gesto do corte. Esse movimento implica um tempo próprio para sua execução. Ao dobrar, expande o gesto em diferentes direções. A ação primeira, o corte, permanece como memória.





A forma-base está contida como memória na forma definitiva; ela não é velada pelas subseqüentes formas que assume, mas sim transformada por cada uma delas. Ao desfazer cada passo e retornar a chapa de metal à sua forma original, a obtemos completa, porém acrescida da memória de toda ação nela exercida. Um quadrado nunca mais será apenas um quadrado.



A mutação é tanto física como conceitual. A escolha, a ação, conduz à multiplicação formal e à abertura ao infinito contido nas formas simples. Eliminando qualquer elemento que distraia a percepção, Sacilotto propõe a relação matéria densa/matéria sutil não como uma oposição excludente, mas como aspectos da mesma realidade. A interconexão desses dois estados, que existem em cooperação contínua, revela sua unicidade fundamental.

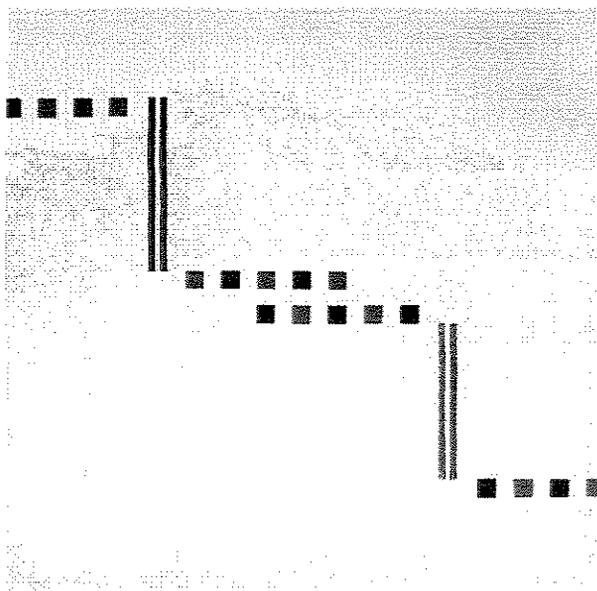
Uma observação rápida da obra de Sacilotto tende a nos sugerir uma rigidez, uma exatidão e simplicidade formal desconectadas da consciência da realidade circundante. No entanto, se dermos à obra o tempo que ela exige de nossa observação, perceberemos um universo pulsante, cambiante, que contém relações complexas e sutis. As qualidades sensíveis não se separam das formais. É por meio das formas que compreendemos, relacionamos e construímos nosso conhecimento de mundo. Sacilotto não nos apresenta um mundo, mas sim o seu princípio regulador altamente sintetizado, e humildemente nos permite experimentar a relatividade do espaço/tempo.

O universo pode ser dividido, mas, atingindo o ponto último de sua estrutura, a noção de partes dissipa-se e a realidade passa a se definir como a teia complexa das inter-relações que determinam a contextura do todo. "As partículas materiais isoladas são abstrações, e suas propriedades são definíveis e observáveis somente através de sua interação com outros sistemas" (Capra, 1982:74).

**DESDOBRAMENTOS
EXPERIMENTAIS DE
TRANSFORMAÇÃO DA BI
PARA A TRIDIMENSÃO
SOBRE A OBRA DE
SACILOTTO**

A concretização das nossas percepções de mundo em formas espaciais e temporais é o único objetivo de nossa arte plástica e pictórica... Construimos nosso trabalho como o universo constrói o seu, como o engenheiro constrói suas pontes... Ao criarmos tiramos tudo o que lhes é acidental e local, deixando apenas o ritmo constante das forças nelas presentes.

Naum Gabo



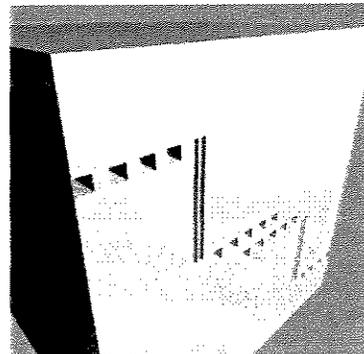
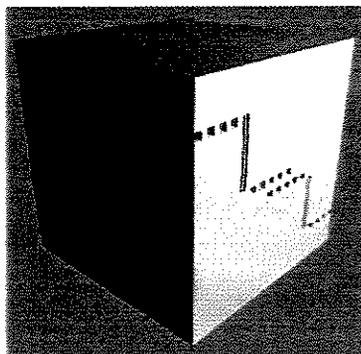
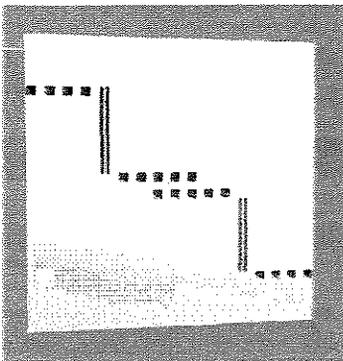
Concreção, esmalte s/ madeira, 42x42 cm, 1953.
Col. Arthur Peixoto Netto.

Quadrados e linhas flutuam num imenso espaço branco. Uma seqüência rítmica: silêncio, ponto, contraponto, fluxo. A assepsia formal revela a diferenciação primeira, figura/fundo. Os intervalos propiciam ao olho diferentes andamentos, movimentos singulares, duplos, contínuos, interrompidos. Essa dicotomia estabelece a unidade e gera a sensação espacial. Mas que espaço é revelado? Podemos estabelecer o branco como fundo infinito, contendo objetos flutuantes. Ou

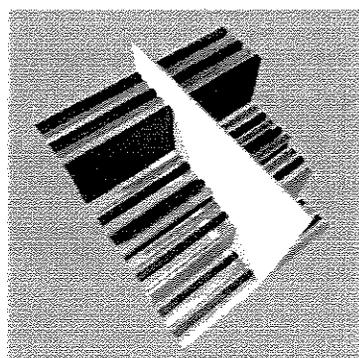
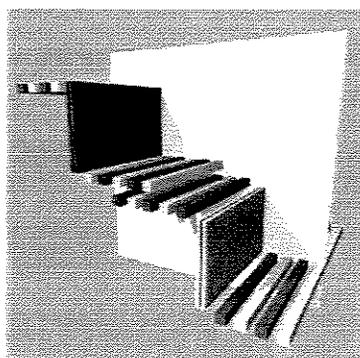
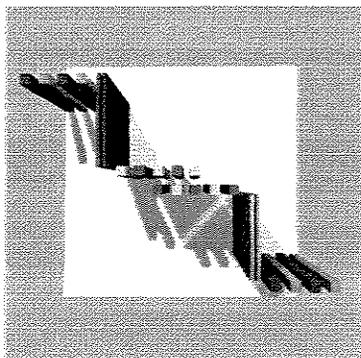
finito, sendo o suporte limitado pela dimensão 42 x 42cm e tudo ser, em essência a aparência bidimensional, isto é, nada há além da superfície. Mas, como indica Goethe, "O olho pede complemento" (Goethe apud Pedrosa, 1979:27).

A vista não é pura sensação: os raios de luz, ao abrangerem o olho, não passam de mero processo caótico de acontecimentos luminosos, puramente casual. Ao alcançarem, porém a retina, o cérebro logo os organiza, plasmando-os em unidade significativa. (Pedrosa, 1979:27)

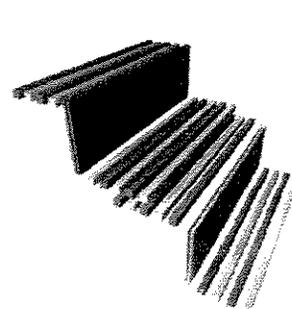
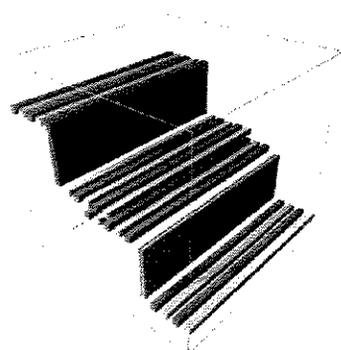
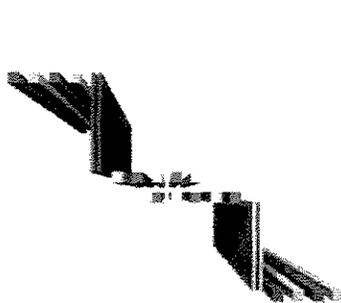
Podemos estabelecer a grande área branca como presença próxima, matéria; os pontos e as linhas são vãos que propiciam passagens, túneis com ausência e presença de luz em diferentes intensidades, conduzindo a espaços não revelados pela superfície.



Ou ser o branco um plano perpassado por essas matérias e ser ele mesmo uma passagem



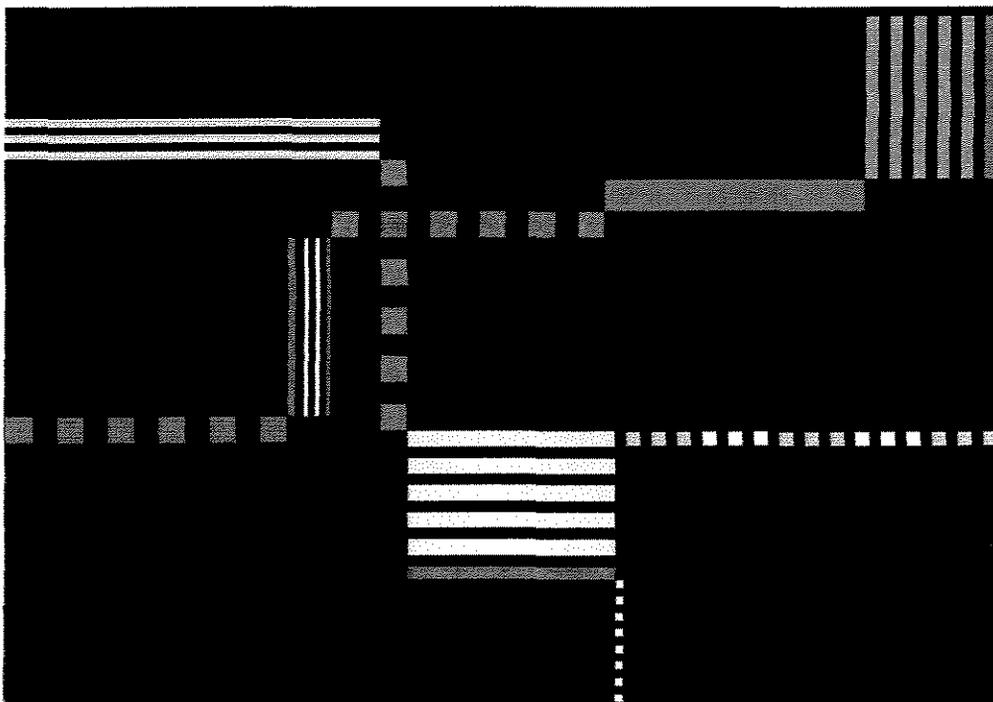
Ou matérias flutuantes em espaço ampliado.



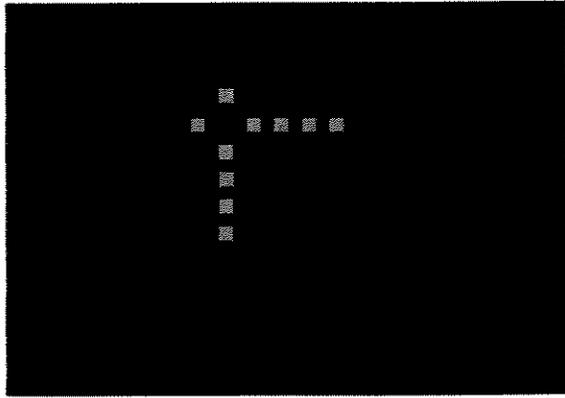
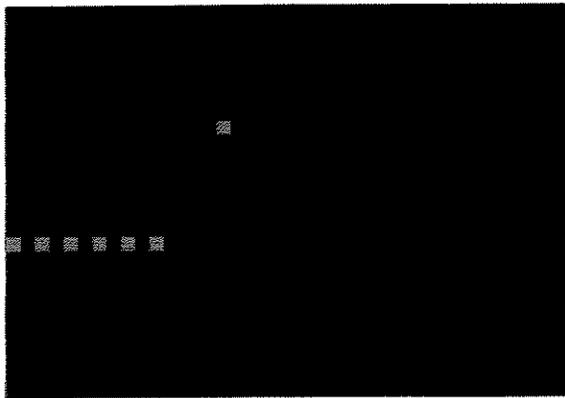
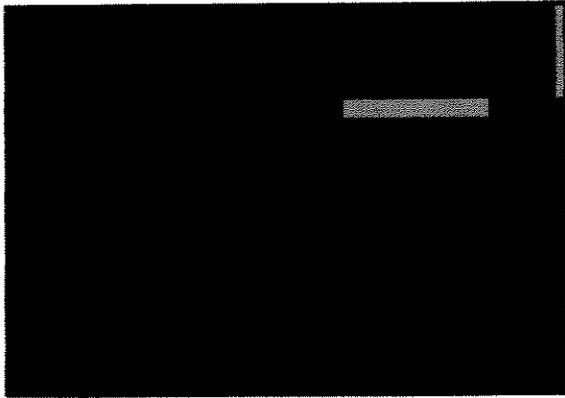
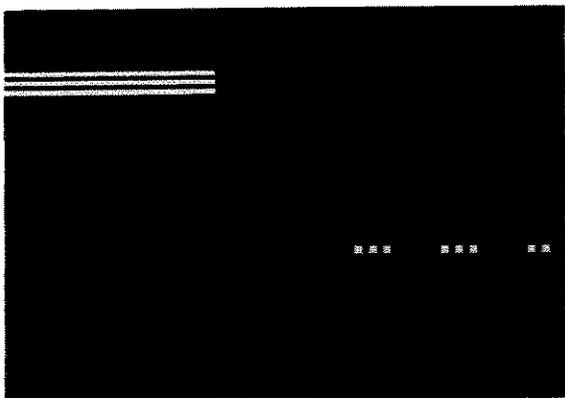
A própria composição, sem linhas de apoio, referenciais ou aterramentos, amplia a possibilidade interpretativa. Estabelece um espaço em potência; sem afirmar-se, ele é.

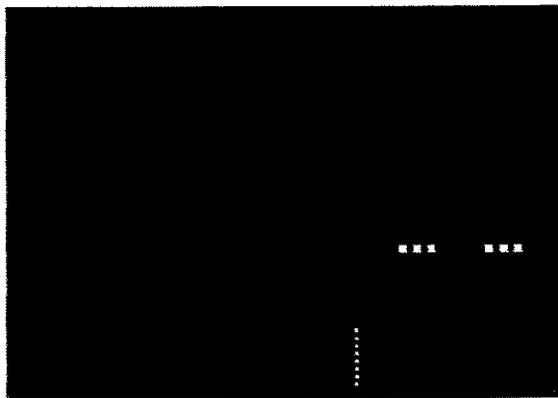
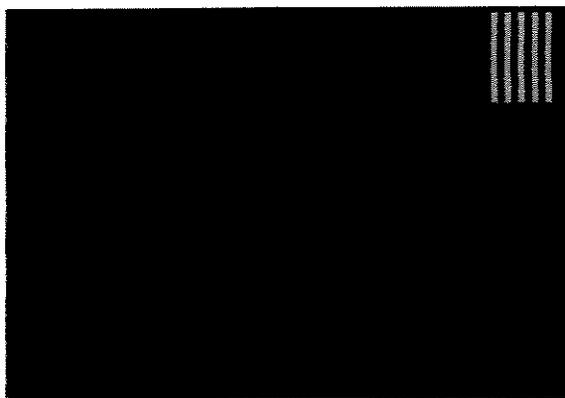
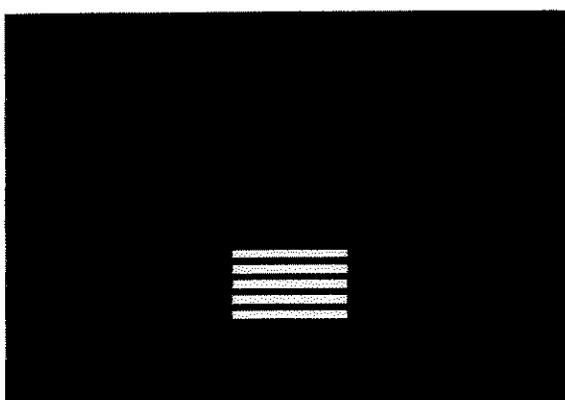
Cada obra de Sacilotto a partir de 1952 coloca em discussão o espaço restrito, material, opondo-se ao espaço relacional, implícito mas de superfície relativizada, que continuamente se faz no diálogo dinâmico dos elementos que o formam.

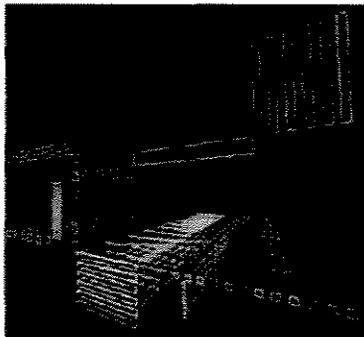
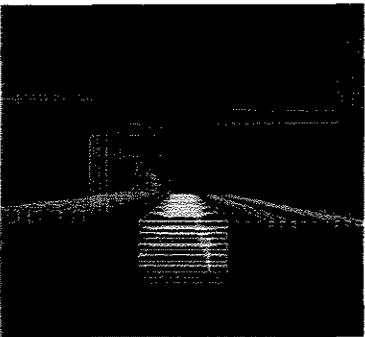
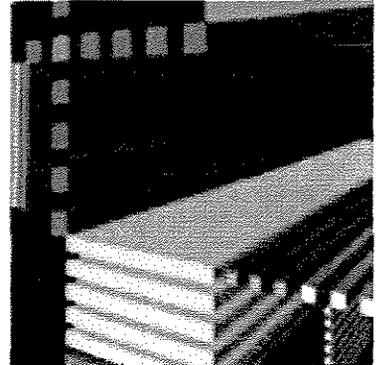
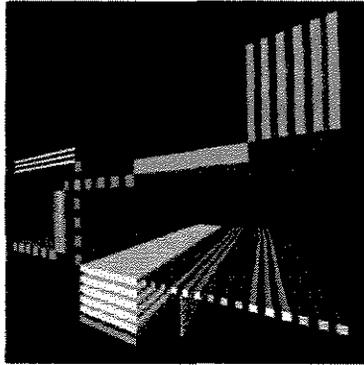
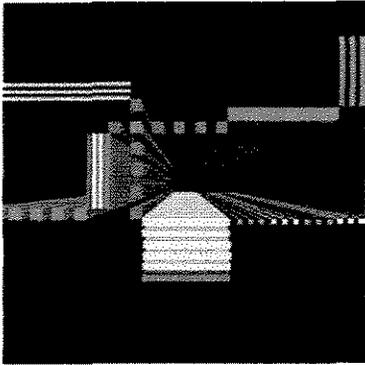
A obra *Articulação Complementária*, de 52, observada por áreas de cor. Peles se sobrepõem, encaixam, dialogam.



Articulação Complementária, esmalte s/ compensado, 54x78 cm, 1952.
Col. Arthur Peixoto Netto.



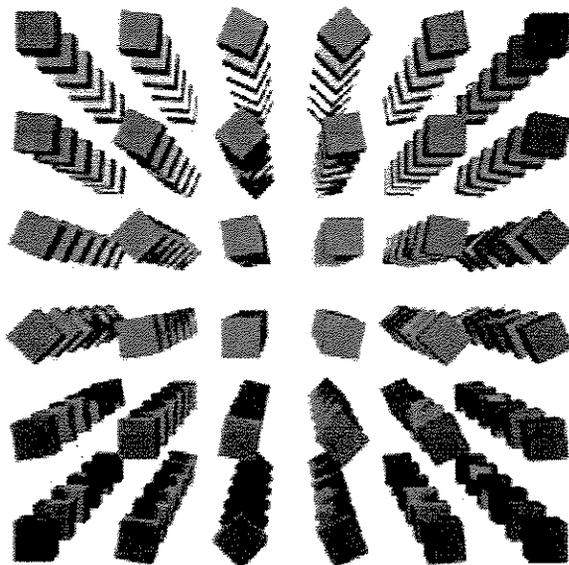


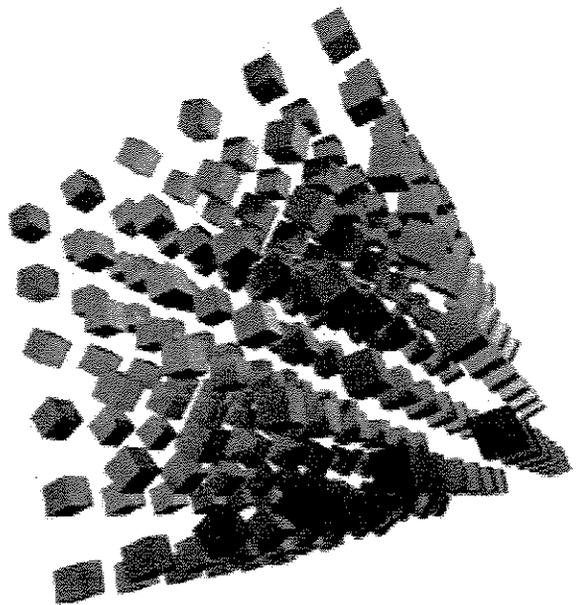
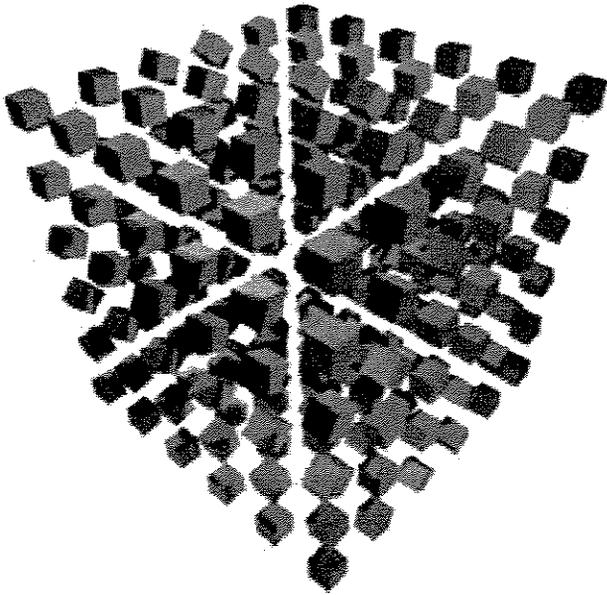


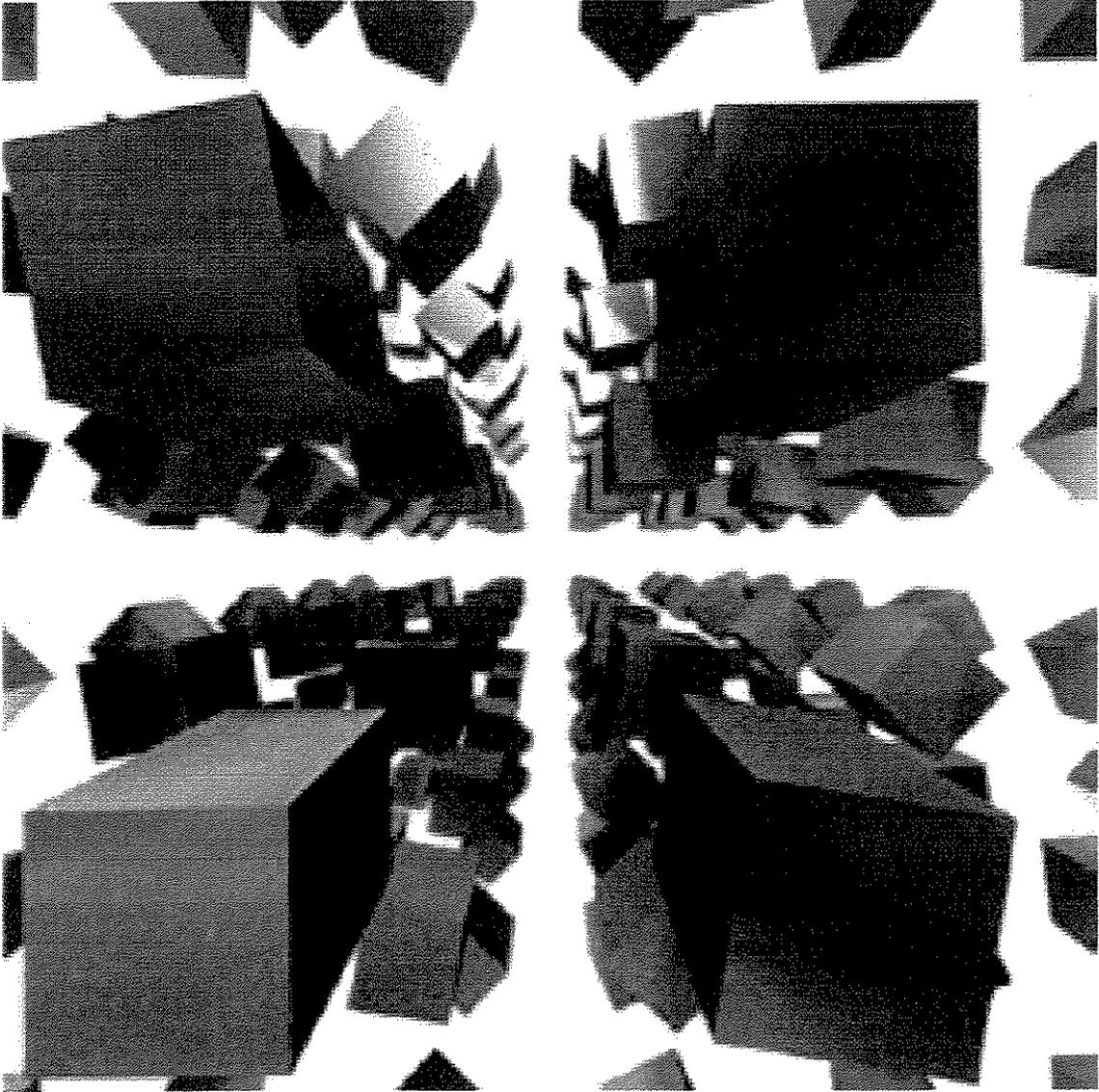
Cada grupo de forma/cor nos traz um ritmo, uma dinâmica própria de cada configuração, luz, intervalo, tamanho, localização espacial, ora aglutinando, ora expandindo, ora silenciando, ora aprofundando, ora emergindo. Quando observamos a obra sem o conhecimento da potência de cada elemento, um véu de obscuridade se interpõe entre o observador e o objeto observado, exigindo um esforço para que os sentidos se estabeleçam e tornem o corpo consciente daquela experiência estética. Não há linha do horizonte, não há, portanto, céu e terra; cada

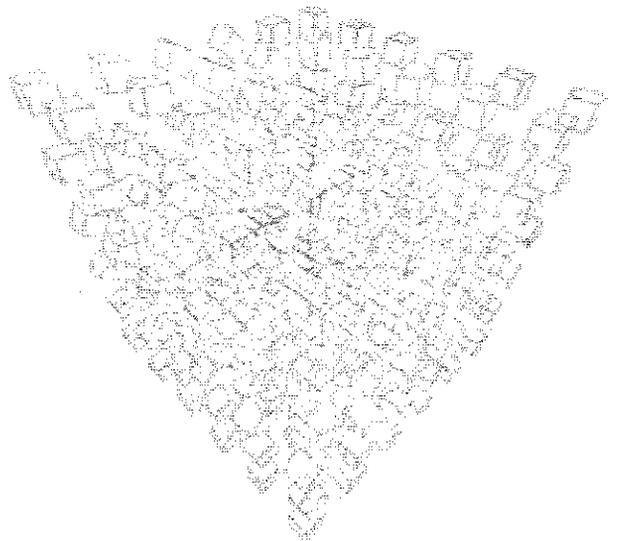
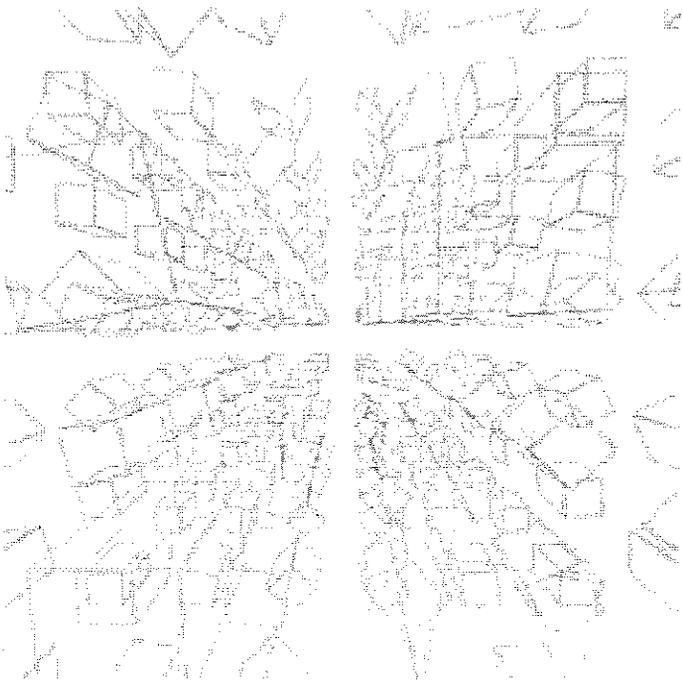
parte é autônoma e dependente de um sistema maior que a reforça e a significa. Ao propor novas possibilidades espaciais transformando os elementos de compactos em linhas de contorno, aponto variações na densidade dos corpos revelando e obstruindo possíveis vazios, passagens, potência de futuras reorganizações matéricas. A revelação das camadas existentes e constituintes altera, em cada uma, as qualidades compositivas. Semelhantes ou antagônicas, estão contidas e são responsáveis pela ordem da superfície.

O estudo da estrutura da obra n° 232, trabalhada anteriormente, proporciona o desdobramento espacial. A experiência de troca do suporte opaco para o transparente conduziu o olhar a penetrar no espaço, expandindo cada elemento na dimensão dos corpos físicos. Os quadrados se transformaram em cubos:





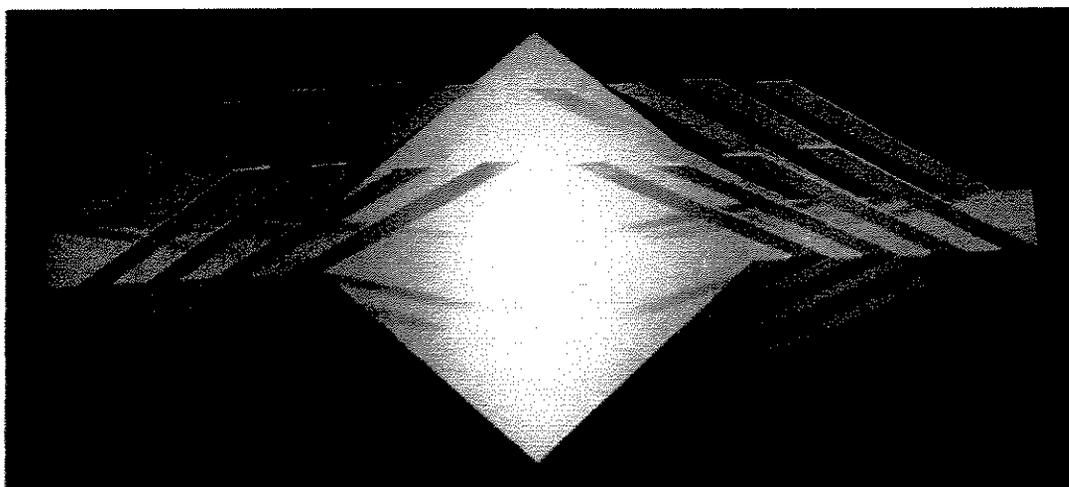




Como uma estrutura celular, os cubos constituem um corpo. Células sem gravidade entremeadas de vazios, espaços de luz, o branco a sustentar infinitas cavernas flutuantes.

A proposta não é apenas transportar os elementos a uma densidade tridimensional e sim registrar a expansão espacial contida na própria composição. A revelação da rede estrutural das três obras bidimensionais analisadas conduziu à percepção não apenas da formação óptica de relevos e profundidades, mas do desdobrar total desse corpo. Uma expansão matérica em todas as direções, um núcleo capaz de desdobramentos infinitos.

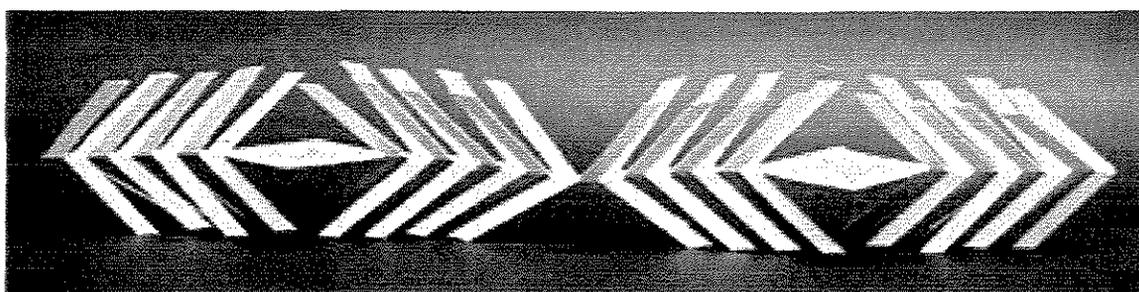
Nos trabalhos de corte e dobra, em sua maioria objetos/pensamento não-multiplicados, notamos o mesmo potencial de desdobramento.

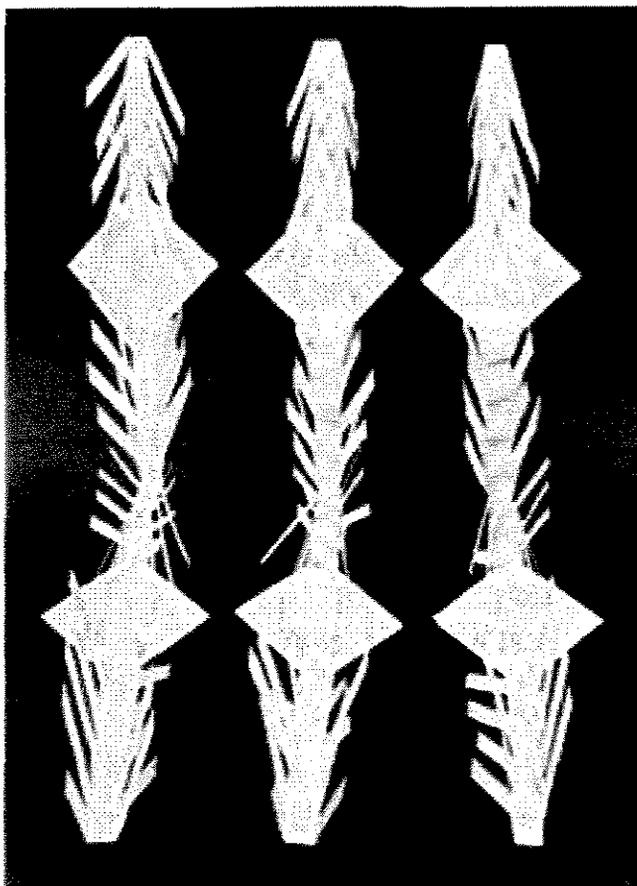


Concreção 6044, escultura em alumínio pintado, 88,5x44x40,5 cm, 1960

Na obra *Concreção 6044*, de 1960, temos o quadrado central e seu prolongamento, que é cortado e dobrado, expandindo a forma em diversas direções. Essa expansão multidirecional conduziu-me a experimentar o desdobramento infinito desse núcleo matérico. Como uma célula, a obra foi multiplicada, formando uma pele, um tecido, uma rede concreta colocada entre o espaço que me cerca e o que está além. Não o vela, mas o recorta. Gradeia a amplitude do vácuo que a penetra, recebe-o e o estabelece como corpo perceptível. O objeto matérico determina a estrutura do espaço circunvizinho e é por ele determinado. Matéria e espaço, inseparáveis e interdependentes, tornam-se um só corpo, integral, revelando um caráter intrinsecamente dinâmico de possíveis novas reordenações. A obra como um todo dinâmico e indivisível, cujas partes estão essencialmente inter-relacionadas. Estas relações entre, são mais fundamentais para a percepção do que as próprias partes.

Nenhuma das propriedades de qualquer parte desta teia é fundamental; todas elas decorrem das propriedades das outras partes do todo, e a coerência total de suas inter-relações determina a estrutura da teia. (Capra, 1982:87)



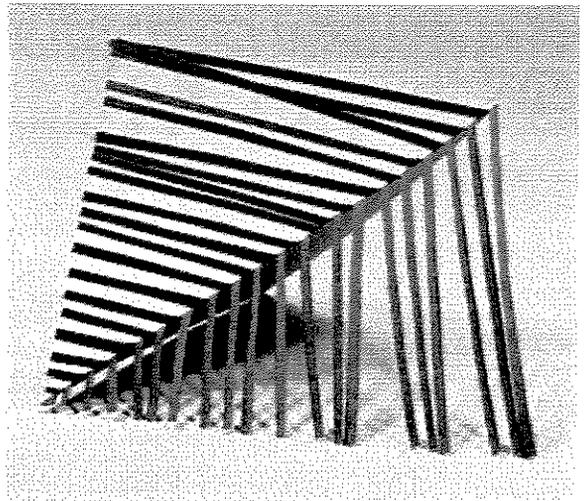
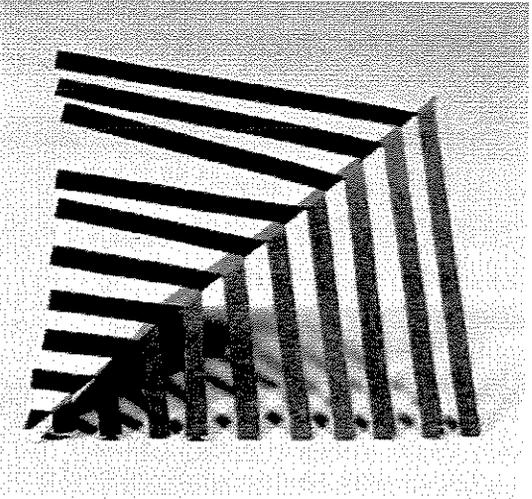
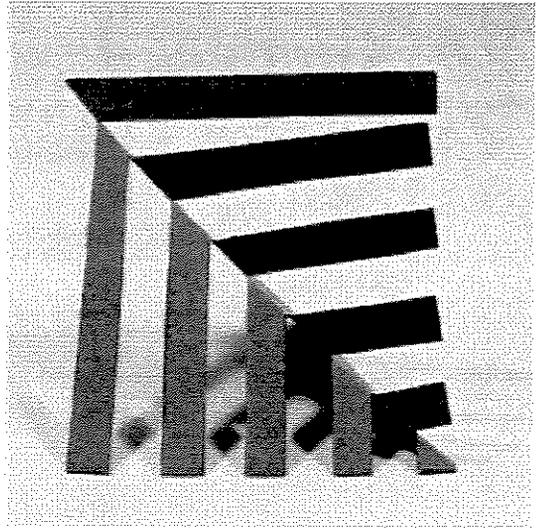
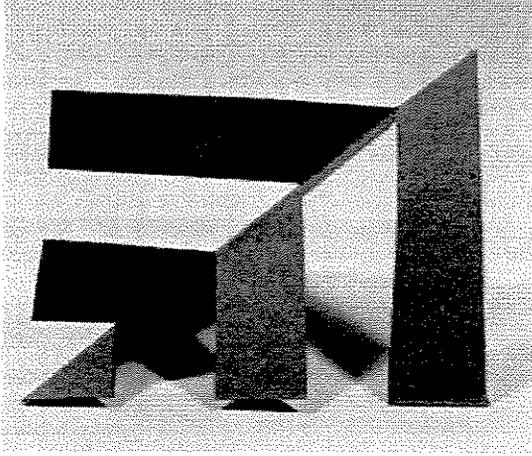


“Há movimento, mas não existem, em última análise, objetos moventes” (Capra, 1982:86). Existe uma ordem interna em cada estado potencial. É necessário afinar a percepção, dar-se conta de que o deslocamento de qualquer elemento pode imobilizar o fluxo das mutações. No trabalho de Sacilotto, uma única modificação e o todo se altera, multiplicando-se ou destruindo-se.

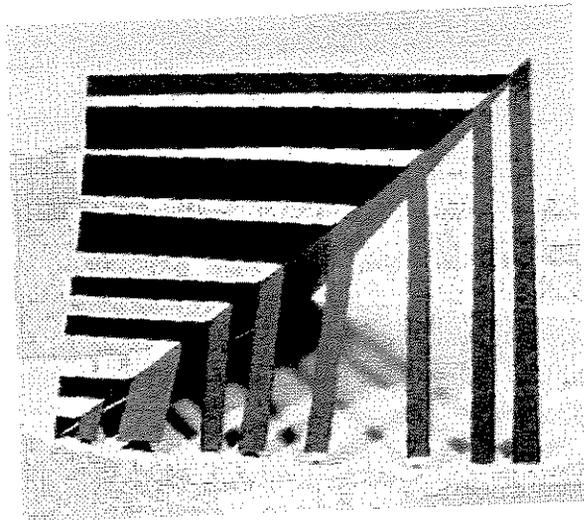
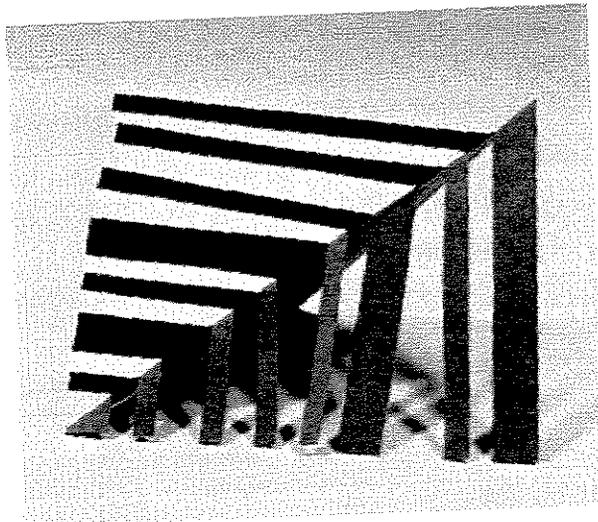
Sacilotto traça paralelas, escolhe a posição em relação à forma-base, horizontais, verticais, diagonais em relação a determinado eixo. Escolhe um plano, baixo, médio, alto, os apoios,

ou melhor, os pontos de união entre os elementos densos e sutis. Tomemos por exemplo um módulo da *Concreção 6045*, exposta no capítulo III.

São dez tiras paralelas, dobradas alternadamente, todas da mesma espessura. A metade oposta do quadrado base não é alterada e configura um triângulo. Proponho a alteração da quantidade de divisões, das tiras paralelas.



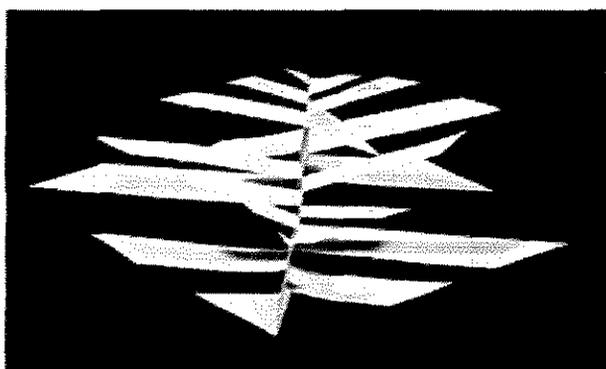
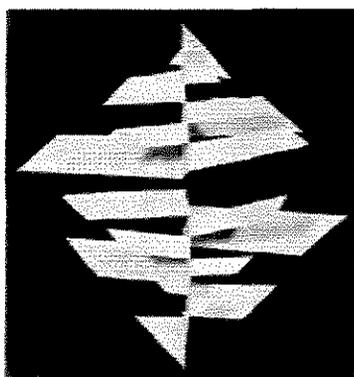
Agora a composição com várias espessuras.

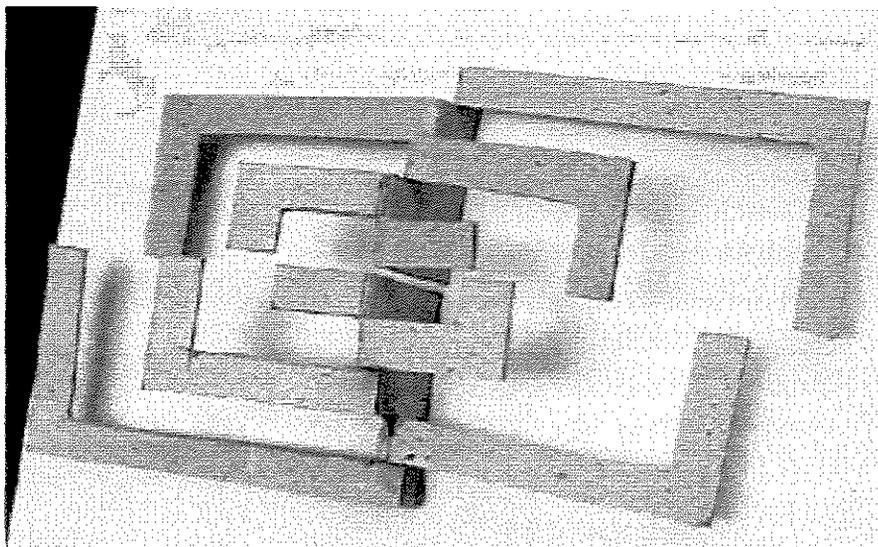
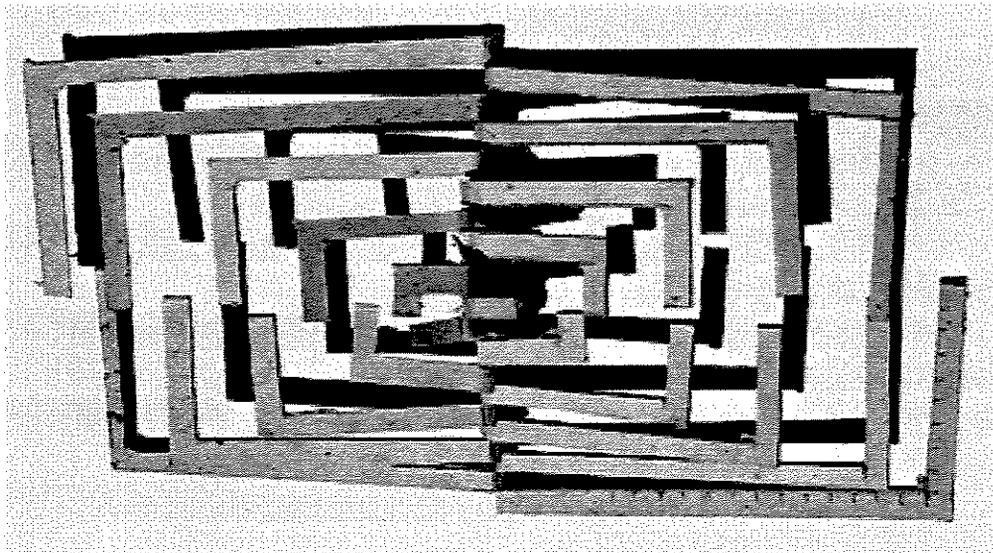


Obtêm-se diferentes qualidades de ritmo, peso, movimento, gerando diferentes apreensões das relações espaciais. Com isso, ampliamos o repertório, o instrumental estético. As probabilidades de multiplicação são infindas. Cada um desses exemplos não é mais nem menos em relação à obra, são possíveis variações sobre o tema. É um desdobrar para revelar. Sem alterar a dimensão do objeto, há a possível alteração dos pontos de apoio, da combinação entre as unidades: duas, três, uma série incontável. Há a variação cromática, a composição entre essas e outras tantas realizações.

Essa necessidade de experimentar nasce do próprio contato com a obra do artista. Tanto o conhecimento do conjunto dos trabalhos, como o pensar e vivenciar o processo de construção de Sacilotto, suas escolhas, aguçam a curiosidade, fazem querer ir além, desdobrar-se, ver o que constitui a superfície.

No ato de desarticular para rearticular a *Concreção 5942*, surgiu a necessidade da verificação de estruturas entre o princípio e a realização final, gerando outros possíveis trabalhos.





Apresentei algumas experimentações a partir dos princípios criativos descobertos nos trabalhos de Sacilotto. Suas engrenagens compositivas raramente são compreendidas de maneira imediata. O raciocínio do artista segue uma estrutura lógica. Desvelá-lo, no entanto, significa ultrapassar a superfície e deparar-se com muitos desvios estruturais até poder revelar o percurso da construção. Concluído esse processo, tudo parece óbvio, simples, e, por isso mesmo, embriagante. Daí o desejo de sempre mais, infinitamente. O campo incomensurável de combinações levou-me à percepção das coisas do mundo não como estáticas e permanentes, mas dinâmicas e transitórias. Ao se privilegiar um foco, infinitos outros aguardam a luz da consciência.

CONCLUSÃO

Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito. Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna.

William Blake (1987)

Tudo que é visível deve expandir para além de si mesmo, até penetrar no âmbito do invisível. Desse modo alcança sua verdadeira consagração e clareza...

I Ching (1985)

A obra de Sacilotto é extremamente simples e sintética em seu aspecto formal. Desvelada, sua estrutura compositiva se apresenta objetiva, sem excesso. Não há representação. Apresenta-se um universo perceptivo novo, de territórios inexplorados, onde a materialidade se estabelece por relação entre as coisas. O artista caminhou em direção a sua própria essência: "A minha tendência à arte concreta brotou naturalmente, foi uma necessidade de expressão" (Sacilotto, 1953).

Nas obras de 1952 expostas no MAM na exposição do grupo Ruptura, como vimos, o artista já mostra um caminho pessoal de pesquisa formal que foi sendo mais e mais aprofundado. A exploração espacial executada por Sacilotto o conduziu a romper o plano, desdobrando-o. O artista apropriou-se cada vez mais do espaço circundante e, assim, potencializou o vazio como materialidade da obra, conferindo à relação fundo/figura um papel novo e absolutamente vital em sua obra pós-52. O vazio, em estado libertário, torna-se uma presença sensível, uma espécie de campo de força invisível. Propõe por meio da matéria um

(...) contato com o espaço imaterial, que é também totalmente real e ativo como o resto, mas muito, muito mais. Em um único lance, tomo como aliado o proprietário de tudo porque o espaço imaterial interpenetra em todos os lugares, em todas as coisas (...) (Klein apud Teixeira, 1999:258).

Os trabalhos de corte e dobra apresentam-se libertos das amarras das telas esticadas, dos pedestais e das paredes. Não são pintura, não são escultura, ocupam um estado intermediário, a passagem da bi para a tridimensão. Essas obras explicitam a pesquisa formal de Sacilotto, que nasce de sua fascinação com o fato de que qualquer simples alteração – pictórica, linear ou na disposição dos elementos – provoca uma transformação imensa, a ponto de todas as relações internas mudarem completamente.

Ao mesmo tempo, o simples quadrado contém em si todos os cortes, dobras e outras tantas ações executadas, imaginadas e impressas na memória. O artista não esconde o quadrado, mas amplia seu potencial de significação. O quadrado agora está acrescido de toda a memória formal de seus desdobramentos possíveis, essa forma simples contém em potência o infinito.

Coloca-se em questão a realidade da matéria. Sua camada mais aparente é rompida e suas estruturas formativas são expostas como realidade primeira e última dos corpos. É o dinamismo da natureza, a mágica das constantes mutações: ao se estabelecer uma totalidade já se instaura sua transformação, mostrando que as coisas não são fixas. Como na respiração: inspiramos, isto é, preenchemos os pulmões que permanecem plenos de ar por instantes, para logo em seguida

expirarmos e permanecer por instantes vazio. Os corpos em diferentes densidades existem em relação e estão intrinsecamente ligados a um espaço que os recebe e os constitui. A natureza tem uma ordem que lhe é inerente, presente na constante busca de equilíbrio, com todas suas infinitas configurações que proporcionam a existência tal como é. Seu natural estado dinâmico está vinculado à questão temporal estabelecida pelo movimento, pela ação indicando e determinando percursos que ligam ponto a ponto e a outros pontos constituindo redes, ciclos de duração, de ritmos que conduzem à transformação dos estados e das aparências. Nada é em vão, nem a mais ínfima criatura, nem o mais frugal dos gestos, nem o mais recôndito pensamento.

Como pudemos observar nas obras da década de setenta a composição de Sacilotto rompe a superfície bidimensional e se apropria virtualmente da tridimensão. Essa percepção conduz o olhar a penetrar além das superfícies e potencializar possibilidades expansivas para um espaço capaz de desdobramentos nascidos da teia constituída pelas várias qualidades matéricas e formais de seus elementos.

Ver os primeiros trabalhos concretos de Sacilotto após a experiência de vivenciar o processo construtivo de suas composições proporcionou-me identificar a raiz daquilo que mais tarde se tornaria essencial em seus trabalhos. Os exemplos em três dimensões criados virtualmente são propostas engendradas no mergulho da dicotomia figura/fundo, que na obra do artista se alternam o tempo inteiro, ora estabelecendo a luz, ora sua ausência como primeiro plano, ora opacidade, ora transparência. Esse limiar possibilita em potência a dissolução da dualidade evidenciando a harmonia do encontro na passagem entre esses dois estados. Fritjof Capra afirma que

estrutural, o qual possibilita uma ampliação perceptiva das interconexões, das formações e transformações da realidade.

Fazendo surgir a assimetria de dentro da simetria aparente, as obras de Sacilotto adquirem uma respiração própria; percebê-la é sentir o poema invisível que lhes dá vida:

Respirar, ó poema invisível!
Troca incessante e pura
entre o próprio ser e o espaço do mundo. Contrapeso
em que ritmicamente me aconteço.

Onda única
de que sou o mar gradual;
tu, o mais poupado de todos os mares possíveis,
ganho de espaço.

Quantos destes sítios espaciais estiveram já
dentro de mim. Ventos vários
são como filho meu.

Reconheces-me tu, ar, tu, inda cheio de lugares que
foram meus outrora?
tu, um dia casca lisa,
rotundidade e folha de palavras minhas.

(Rilke, 1983:251)

É provável que Sacilotto, à colocação de Braque sobre a regra e a emoção, preferisse a de Juan Gris: “Amo a emoção que corrige a regra” (Braque apud Di Masi, 2000:309).

Ultrapassar o mundo dos opostos, um mundo constituído pelas concepções emocionais, compreender o mundo da não distinção, implica a obtenção de um ponto de vista absoluto (Capra, 1982).

A definição do que é figura e o que é fundo depende do observador, levando à suspensão dos limites entre essas categorias. Quando as diferenças se alternam em fluxo contínuo pela teia da qual são constituídas, o preconceito em relação a seus elementos formadores se enfraquece, surgindo um vácuo conceitual. Como foi citado na introdução, “se não reconheço a referência, a frustração e a indiferença estragam a contemplação. Diante de um vácuo cultural, rejeito o que é percebido”. A esta colocação de Neiva Jr. (1986:11) acrescento outra do mesmo autor: “Obrigatoriamente, um modelo organiza a experiência perceptiva. O esquema fixa a instabilidade flutuante que caracteriza o mundo. Só assim as coisas são percebidas” (Neiva Jr., 1986:12-13). A percepção visual é constituída de elementos próprios, os quais muitas vezes são intraduzíveis em palavras.

Entre a imagem e a língua verifica-se uma diferença básica: o número de elementos disponíveis para os atos lingüísticos é finito. Mais cedo ou mais tarde o ciclo estará completo e o falante repetirá os sons já emitidos. A imagem caracteriza-se por proliferar sem que haja um horizonte que limite sua ocorrência (Neiva Jr., 1986:13).

As oposições binárias são um princípio nas criações da arte concreta, mas são apenas na parte matérica. Trata-se de um universo que se auto-desdobra em fluxos espaciais, um jogo de realidades virtuais criado na mais objetiva simplicidade

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ARNHEIM, R. 1992. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Livraria Pioneira.
- AMARAL, A. 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro-São Paulo: MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- AMARAL, A (coord.). 1998. *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas.
- AMARAL, A. 1984. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel.
- BACHELARD, G. 1998. *Poética do Espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- BLAKE, W. 1987. *O Casamento de Céu e do Inferno e o livro de Thei*. Iluminuras: São Paulo/SP.
- BRITO, R. 1999. *Vanguardas construtivas na Brasil, Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- CALVINO, I. 2000. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- CAPRA, F. 1995. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Editora Cultrix.
- _____. 1982. *O Tao da Física*. São Paulo: Editora Cultrix.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Ana Bela (orgs). 1987. *Abstracionismo*

geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquentas. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas.

COUTINHO, Evaldo. 1977 *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

DOCZI, G. O 1990 *Poder dos Limites. Harmonias e proporções na Natureza, Arte e Arquitetura*. São Paulo: Mercuryo.

FIEDLER, K. *De la esencia del arte*. Hans Eckstein (org.) Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

FOCILLON, H. 1988. *A Vida das Formas*. Portugal: Edições 70.

GOODING, M. 2002. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify Edições

COTRIN, C. e FERREIRA, G. (organização editorial). 1997. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar.

GULLAR, F. 1998. *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

HEAD, H. 1981. *As origens da forma na arte*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar editores

HUIZINGA, J. 2001. *Homo ludens*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

KANDINSK, V. 1970. *Ponto linha plano*. Lisboa: Edições 70.

KLEE, P. 1985 *Bases para la estructuración del arte*. México: Premià editora s.a

MICHELI, M. 1991. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes

- MONDRIAN, P. 1956. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. Buenos aires: Editorial Victor Leru S. R. L.
- MOHOLY – N. L. 1972. *La nueva Vision y resenha de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- NAVES, R. 2001 *A forma difícil*. 2ª impressão. São Paulo: Ática.
- NEIVA, E. 1986 *A imagem*. São Paulo: Editora Ática.
- NOVAES, A (coordenação editorial). 1988. *O Olhar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras.
- OLIVEIRA, A. C. 1987. *Heolítico, Arte Moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- PEDROSA, M. 1998. *Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos III*. Otília Arantes (org), São Paulo: Ed. EDUSP.
- PEDROSA, M. 1996. *Forma e Percepção Estética. Textos escolhidos II*. Otília Arantes(org), São Paulo: Ed.EDUSP.
- PEDROSA, M. 1986. *Mundo, homem, arte em crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- PONTUAL, R (org.). 1978 *América Latina. Geometria Sensível*. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil / GBM.
- PONTY, M. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- _____. 2000. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva.

- RICKEY, G. 2002. *Construtivismo - origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- RILKE, R. 1983. *Poemas. As Elegias de Duino e Sonetos a Orfeu*. Tradução Paulo de Quintela. Coimbra: O Oiro do dia.
- SACRAMENTO, E. 2001. *Sacilotto*. São Paulo: Orbital.
- SALZSTEIN, S. 2001. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac & Naify.
- SANTANA FILHO, É.F. 1997. *Escultura Brasileira, Perfil de uma Identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- SAUSMAREZ, M. 1995 *Diseño Básico. Dinámica de la forma visual em artes plásticas*. Ed. rev.. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- SCOTT, R. G. 1993. *Fundamentos del diseño*. México: Limusa / Noriega Editores.
- SOUZA, R. de. 1995. *Didática da Educação Visual*. Lisboa: Universidade Aberta.
- STANGOS, N. 1991. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.
- TASSINARI, A. 2001 *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- _____. (org.). 1997. *Amílcar de Castro*. 2ª ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- TEIXEIRA, C.M. . 1999. *Em obras: a história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

WILHENLM, R. 1985. *I Ching. O livro das mutações*. São Paulo: Editora Pensamento.

WONG, W. 2001. *Princípios de forma e desenho*. 2ª impressão. São Paulo: Martins Fontes.

ZANINI, W. 1983. V 2. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Textos

ALBERS, J. 1963 *A interação cromática*. Art News – Vol.62 - nº1 – março.

BILL, M. 1950. *O Pensamento matemático na arte do nosso tempo*. In: AMARAL, A. 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro-São Paulo: MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo.p.50

GULLAR, F. *S/d . A pesquisa da contemporaneidade*.

_____. 1960. *Arte Concreta*. In AMARAL, A. 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro-São Paulo: MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo. p.105.

WALDEMAR, C. 1977. *O Objeto*. In: AMARAL, A. 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro-São Paulo: MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo. p 73.

_____. 1977. *Teoria e prática do concretismo carioca*. In: AMARAL, A. 1977. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro-São Paulo: MEC-

Pinacoteca do Estado de São Paulo. p.134

Dissertações

CARVALHO, Agda. 1995 *Sacilotto: visão e fruição plástica de mundo*. São Paulo: dissertação de mestrado em artes, Instituto de Artes – UNESP .

GALLERANI, Maria Aimée Chaguri. 1991. *Concretismo e Neoconcretismo nas artes plásticas. A vanguarda construtiva brasileira nos anos cinquenta e início dos sessenta*. São Paulo: dissertação de mestrado em filosofia. PUC-SP.

WILDER, G.S. 1982. *Waldermar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor cultural, crítico de arte, teórico e líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. São Paulo: dissertação de mestrado em artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Catálogos

CINTRÃO, Rejane (curadoria). 2002 *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac&Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP.

ELISABETH, Leoni (curadoria). 2001 *Sacilotto. Obra gravada completa*. Paço Municipal – Saguão do Teatro Municipal de Santo André.

HERKENHOFF, Paulo (curadoria e textos). 2003 *Arte Brasileira na coleção Fadel, da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

MORAES, Angélica de (texto). 2001. *Sacilotto. Desenhos 1974–1982*. Galeria de Arte Sylvio Nery.

MORAIS, Frederico. (texto). 2001. “*Obras selecionadas.*” Galeria de Arte Sylvio Nery.

PIGNATARI, Décio. (texto) 1980 “*Sacilotto – Expressões e Concreções*” Retrospectiva MAM-SP.

SACRAMENTO, Enock. (texto) 2001. *Sacilotto. Obra gravada completa*. Paço Municipal – Saguão do Teatro Municipal de Santo André.

Artigo de Revista

SACILOTTO, L. Entrevista de Daniel Piza. “Um purista construtivo.” **Revista Bravo**. São Paulo, SP, ano 4, nº 45 junho 2001

Artigo de Jornal Diário

ABRAMO, R. “Luiz Sacilotto, um astro do Panorama.” **Folha de São Paulo**, 29 set. 1979. Ilustrada.

SACILOTTO, L. entrevistado de Nelson Aguilar. “Sacilotto, o saber operário do concretismo.” **Folha de São Paulo**, 20 abr. 1988. Ilustrada

BUSCHINGER, Philippe. “Desnazificação e reconstrução.” **Folha de São Paulo**, 8 dez. 1996. Caderno Mais. p.11

CHAIMOVICH, Felipe. “Sacilotto foi a aliança entre o modernismo e a

industrialização” **Folha de São Paulo**, 13.fev.2003. Ilustrada. p.E2

COSTA LIMA, Luiz. “Os nervos da nova anatomia.” **Folha de São Paulo**, 8 dez. 1996. Caderno Mais. p.6

GULLAR, Ferreira (da redação). “A divergência neoconcretista. E Os descompassos das vanguardas.” **Folha de São Paulo**, 8 dez. 1996. Caderno Mais. p. 7.

SACILOTTO, L. Entrevistado de Jotabê Medeiros. “Sacilotto reafirma sua ideologia visual em mostra.” **O Estado de São Paulo**, 1 out. 2001. Caderno2 / cultura, p.11

PIGNATARI, Décio , CAMPOS, Haroldo e Augusto de (da redação). “A certeza da influência.” **Folha de São Paulo**, 8 dez. 1996. Caderno Mais. p. 8 / 9

REDAÇÃO.” Movimento concretista dividiu a intelectualidade brasileira e, 40 anos depois, ainda provoca discussões inflamadas.” **Folha de São Paulo**, 8 dez. 1996. Caderno Mais. p.4

SCHWARTZ, Adriano. “Apaixonados e furiosos.” **Folha de São Paulo**, 8 dez. 1996. Caderno Mais. p.5

ZANINI, W. “Não daremos sensação de algum truque velho”. **Tribuna da Imprensa**, 06 mai. 1953.

Dicionários

Maillard, Robert (org.). *Diccionario universal del arte y de los artistas. Escultores*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. , 1967

Maillard, Robert (org.). *Diccionario universal del arte y de los artistas. Pintores. Tomo I, II e III.* Barcelona: Gustavo Gili, S.A. , 1967

Buarque de Holanda, A. *Novo dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. pp.447