



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE E DA CULTURA

**Waldemar Cordeiro:
da arte concreta ao “popcreto”**

Fabricio Vaz Nunes

CAMPINAS (SP)
Maio, 2004

FABRICIO VAZ NUNES

**WALDEMAR CORDEIRO:
DA ARTE CONCRETA AO “POPCRETO”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

CAMPINAS (SP)

Maio, 2004

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em _____ / _____ / 2004.

BANCA

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (Orientador)

Profa. Dra. Annateresa Fabris (Membro)

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias (Membro)

Prof. Dr. Luiz Renato Martins (Suplente)

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

N 922 w Nunes, Fabricio Vaz
Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto” /
Fabricio Vaz Nunes. - - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

**Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Cordeiro, Waldemar, 1925-1973. 2. Arte brasileira.
3. Arte concreta. I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.**

A meus pais, José Onofre e Lidia

Agradecimentos

Nelson Aguilar, Neiva Bohns, Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Jorge Coli, Annateresa Fabris, Agnaldo Farias, Luiz Renato Martins, Maria José Justino, Keila Kern; Bibliotecas da FAU-USP, MAC-USP, IFCH-Unicamp, UFPR; CAPES; Luci Doim e família, André Akamine Ribas, Rodrigo Krul, Pagu Leal, Fernanda Polucha, Clayton Camargo Jr., Ana Cândida de Avelar, James Bar, todos os colegas do IFCH, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Analívia Cordeiro.

Índice

Resumo	xi
Abstract	xiii
Introdução	1
1. Ideologia da arte concreta	9
1.1. As tendências construtivas	11
1.2. A situação italiana	22
1.3. As idéias de Gramsci	33
1.4. O debate artístico nacional	37
1.5. O “partido concreto” e o problema da hegemonia	43
2. Estética da arte concreta	47
2.1. Max Bill, Romero Brest, Tomás Maldonado: o concretismo internacional	47
2.2. A "pura visualidade"	55
2.3. Arte e geometria	58
2.4. Arte de criação x arte de expressão	61
2.5. Benedetto Croce	62
2.6. Arte e poesia concreta	67
2.7. A influência da <i>Gestalt</i>	72
3. A obra concreta	77
3.1. As primeiras experiências	77
3.2. As obras de <i>Ruptura</i>	79
3.3. A geometria e a percepção	87
3.4. Isomorfismo	95

4. Crise e transição	103
4.1. Concretos e neoconcretos	104
4.2. A I Exposição Nacional de Arte Concreta e o início do debate Cordeiro–Gullar	106
4.4. Galeria Aremar	116
4.5. Objeto e Ambigüidade	128
4.6. A experiência informal	132
5. A emergência do "popcreto"	141
5.1. Novas tendências	144
5.2. Teoria da arte concreta semântica	155
5.3. O <i>Espectáculo popcreto</i>	168
4.4. Realismo ao nível da cultura de massa	185
Considerações finais	199
Bibliografia	207

Resumo

Este trabalho analisa a transformação da produção artística e teórica de Waldemar Cordeiro (1925-1973) na sua passagem da arte concreta dita “histórica”, desenvolvida em São Paulo na década de 1950, para as novas formulações na década de 1960, com as suas experimentações com o informal e as *assemblages* da “arte concreta semântica” ou “popcreto”.

Abstract

This work analyses the transformations in the production both visual and theoretical of Waldemar Cordeiro (1925-1973), in his transition from the so-called “historical” concrete art, which took place in São Paulo, Brazil, during the 1950s, to the new formulations in the 1960s, with its experimentations with informal art and *assemblages* in the “semantic concrete art”, also called “popcrete”.

Introdução

Este trabalho pretende investigar e analisar as transformações das idéias e do trabalho plástico de Waldemar Cordeiro, ocorridas na passagem pela arte concreta desenvolvida em São Paulo na década de 1950 e alcançando as formulações teóricas e artísticas da década de 1960, em que se destaca a "arte concreta semântica" ou "popcreto". O arco histórico a ser abarcado foi dilatado da sua proposição inicial, que iria da época da I Exposição de Arte Concreta (1956-57) – ocasião em que surgem os textos "clássicos" da arte concreta – até as formulações de Cordeiro que precedem o seu trabalho artístico com o uso de computadores, que se deu em 1968. No entanto, tornou-se claro, desde muito cedo, que a compreensão destas transformações precisaria passar, antes, por uma nova e precisa compreensão da arte concreta, o que exigiu um recuo dos limites inicialmente pretendidos, para incluir, por exemplo, uma reflexão acerca das ideologias construtivas e sua penetração na Itália assim como uma análise da situação do mundo artístico italiano no pós-guerra, que seria determinante para a formação artística de Cordeiro.

É – quase apenas – como líder do grupo concreto que Waldemar Cordeiro figura na historiografia da arte nacional, tendo a sua atuação concentrada na década de 50. É evidente que a falta de trabalhos sobre as fases posteriores do seu trabalho limita o entendimento histórico da sua obra, e é esta a falta que pretendemos, ao fim, sanar ao menos parcialmente. Mas, para alcançar o trabalho, digamos, "pós-concreto" de Cordeiro, foi necessário, antes, aprofundar o entendimento da arte concreta, no objetivo de colocá-la numa perspectiva histórica diante dos seus desdobramentos, seja esta perspectiva a da sua superação ou da sua continuidade. Pois foi, logicamente, a partir dos pressupostos estabelecidos pela arte concreta que ele desenvolveu o seu trabalho "pós-concreto" – que ele chamaria, sintomaticamente, de "arte concreta semântica". E é nesta articulação entre estes dois momentos tão distintos que consiste o fulcro central da nossa pesquisa.

Este texto é devedor absoluto da pesquisa pioneira de Gabriela Wilder¹, em que ela descreve a trajetória do artista desde os seus primórdios até a sua morte. Pode-se dizer, inclusive, que sem o trabalho de Wilder o nosso não existiria, ou não seria possível neste formato, uma vez que ela realizou todo o trabalho de reconstituição histórica e biográfica de base e que permite, agora, uma abordagem analítica. Mas mesmo o trabalho de Wilder é concentrado na década de 50, e sua abordagem da atuação de Cordeiro na década de 60 é estritamente descritiva. A partir da leitura da tese de Wilder surgem várias questões que poderiam ser aprofundadas, inclusive aquela que é, para nós, a principal: a passagem do Cordeiro "concreto" para o "popcreto". A outra tese acadêmica dedicada a Waldemar Cordeiro, de que este trabalho também é devedor, é de autoria de Neiva Bohns², e é exclusivamente dedicada à sua fase concreta. A tese de Bohns (muito posterior à de Wilder) avança mais no sentido analítico que propomos ao trabalho aqui presente, muito embora o faça em um sentido bastante diverso. Bohns procura demonstrar as razões históricas do concretismo no Brasil em correlação com as suas origens internacionais. Aqui tratamos de compreender a arte concreta em suas *condições intrínsecas* de surgimento, a partir do ideário que a constitui aos níveis da ideologia e da estética e das poéticas que estabelece, ou seja, a partir da sua constituição como proposta artística e como proposta de transformação social através da ação artística. O que, evidentemente, incorpora a questão dos influxos internacionais e da sua mediação na arte concreta nacional, mas sempre a partir dos *nexos internos* que a teoria da arte concreta estabelece. Trata-se então de fazer aquilo que não foi ainda feito em nenhum dos dois trabalhos acadêmicos sobre Cordeiro: ir aos seus textos imbuídos de um espírito analítico, e retirar deles as "peças" que compõem a teoria da arte concreta – Fiedler, Gramsci, *Gestalt*, a geometria das obras – e buscar compreender a sua articulação, o seu funcionamento. A hipótese inicial que guiou esta busca por uma compreensão intrínseca das idéias e das obras de Cordeiro parte de uma imagem extraída do Michel Foucault de *As palavras e as coisas*: a idéia de que a arte concreta, no seu desenvolvimento histórico, teria feito surgir, nos interstícios da sua estrutura teórica, "espaços vazios" em que teriam se constituído as idéias e as obras do "popcreto". É nesta

¹ WILDER, Gabriela Suzana. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder no movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1982.

² BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias visíveis – Waldemar Cordeiro e as razões do concretismo no Brasil*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

região em que a arte concreta não alcança, onde ela "falha", que se constituirão as novas formulações teóricas e artísticas de Cordeiro. Esta foi a perspectiva (e a suposição) que adotamos ao iniciar este estudo, mas que seria frustrada quase por completo, ao ser confrontada com os fatos históricos mais imediatos. Esta abordagem se revelou produtiva, no entanto, como método de aproximação do nosso objeto de estudo, revelando os limites e contradições internas no pensamento de Cordeiro que tomaram parte, de uma forma ou outra, na sua transformação histórica.

Até certo ponto, esta postura diante do nosso objeto de estudo foi adotada como uma resposta frente aos problemas apresentados por outros materiais historiográficos que tratam, com maior ou menor profundidade, de Waldemar Cordeiro e da arte concreta sob a égide do "projeto construtivo brasileiro". Esta tese, que possui certa aceitação nos círculos do pensamento artístico nacional, foi proposta por Aracy Amaral a partir da exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte - 1950-1962*, realizada em 1977, que pretendia revisar o conjunto de experiências que incorporaram, no Brasil, aspectos variados da abstração geométrica. Amaral situa as raízes deste projeto no modernismo de 22, segundo a tese de Theon Spanudis de que a abstração geométrica teria aparecido pela primeira vez no Brasil nos fundos geometrizados dos quadros de Tarsila do Amaral, dos quais *A negra*, de 1923, seria o melhor exemplo³. O "projeto" continua no trabalho de John Graz e Regina Gomide Graz, que incorporaram a geometrização em projetos de objetos utilitários, e passa daí para o concretismo paulista e para o neoconcretismo. A nosso ver a idéia de um projeto nacional construtivo esbarra em pelo menos dois obstáculos: o primeiro deles refere-se à falta de continuidade entre as diversas experiências, impossibilitando a existência de um projeto real, consistente, e – o que é mais importante – consciente. É significativo, neste sentido, que as primeiras experiências abstratas de Cordeiro tenham sido realizadas de forma autodidata, a partir do seu conhecimento das experiências abstratas dos concretos argentinos e da leitura de Mondrian e Fiedler; além disso, todo o movimento concreto definiu-se precisamente como uma renovação da arte nacional, indo contra a tradição nacional-modernista da geração de 22 – que para Cordeiro encarnava a "concepção

³ AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998, p.35.

hedonista da arte" atribuída a Sérgio Milliet. Por outro lado, e o que é mais importante, a idéia de um projeto construtivo corresponde a uma visão teleológica e finalista da história da arte nacional, e acaba por considerar a arte concreta como apenas mais um momento deste processo maior e determinante. De acordo com este ponto de vista, o concretismo seria apenas o degrau que antecede o neoconcretismo, tomado como "vértice e ruptura" deste projeto. E, de resto, os próprios participantes do grupo concreto original, em especial Augusto de Campos e Décio Pignatari, já manifestaram o seu desapeço pelo "projeto construtivo nacional": na época da exposição, Pignatari denunciava o seu caráter de favorecimento do neoconcretismo (em detrimento do concretismo paulista) com a personagem fictícia "Aracy Pape"⁴.

É exatamente a partir deste ponto de vista, duramente criticado por Pignatari, que surge o *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, de Ronaldo Brito⁵, obra seminal da historiografia da arte moderna brasileira. O caráter algo apologético deste trabalho é partícipe da crítica neoconcreta ao concretismo paulista, e sob a lápide do "desvio mecanicista" e do "esquematismo dogmático" continuam a escapar-nos as razões intrínsecas da arte concreta. A análise de Brito, porém, tem a virtude de apontar alguns dados fundamentais para as questões que aqui desenvolvemos, como as origens do concretismo a partir das vanguardas construtivas internacionais, além de destacar a pertinência do seu aspecto ideológico, fator importantíssimo que foi abordado apenas em seus aspectos mais extrínsecos nos trabalhos que tratam especificamente de Cordeiro. Porém – insistimos –, ao colocar a arte concreta na perspectiva de um "projeto construtivo" maior e determinante, escapa-nos a possibilidade de compreender a especificidade desta vanguarda construtiva nacional. Não obstante, nossa crítica não impede que lancemos mão de dados e idéias pertinentes levantados até agora pelos historiadores do "projeto construtivo".

Uma problemática semelhante à do "projeto construtivo" surge nos escritos de Roberto Pontual relacionados a outra exposição, *A geometria sensível na América Latina*,

⁴ CABRAL, Isabella; REZENDE, M. A. Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo; Edusp, 1998, p. 102.

⁵ São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

realizada no Rio de Janeiro em 1978. No texto de abertura da série de ensaios publicados na ocasião, Pontual distingue dois tipos de geometria na arte: a "programada", mais ligada às formulações européias, em especial as suíças e alemãs; e a "sensível", que se manifestou intensamente na América Latina e que corresponderia às nossas "inclinações naturais"⁶. Desenha-se, aqui, novamente, uma visão finalista (e, no fundo, determinista) da história da arte nacional: na perspectiva adotada por Pontual o concretismo aparece como exceção em relação às nossas "inclinações naturais", melhor representadas pela abertura proporcionada pelo neoconcretismo.⁷

Em contrapartida, a especificidade da atuação de Cordeiro foi objeto de alguns artigos isolados, como os de Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão* – incluído no volume de mesmo título organizado por ela em 1986⁸ – e *Ruptura e arte concreta*, incluído no volume organizado por Aracy Amaral sobre a coleção Adolpho Leirner⁹. Nestes textos sucintos apenas desenha-se a questão aqui proposta – a transição entre a arte concreta e o “popcreto” – sem que estas sejam desenvolvidas em profundidade, que é o objetivo do nosso trabalho. Este é o caso também do ensaio introdutório de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, no volume *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*¹⁰: estão lá, *in nuce*, algumas das questões que aqui desdobraremos.

Este trabalho foi favorecido por um clima de franca reavaliação das contribuições históricas da arte concreta: em 2001, a exposição retrospectiva de Waldemar Cordeiro na Galeria Brito Cimino, em São Paulo, trouxe a oportunidade única de ver expostas, juntas, obras de todos os períodos da sua produção artística. A exposição foi acompanhada do lançamento do CD-Rom *Waldemar Cordeiro*¹¹, organizado pela sua filha, Analívia, que coloca à disposição do público a quase totalidade do arquivo da família. O CD-Rom constituiu, para este trabalho, um dos principais instrumentos de pesquisa, incluindo textos

⁶ PONTUAL, Roberto. *Do mundo, a América Latina. Entre as geometrias, a sensível*. In ____ (org.). *A geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978.

⁷ Cf. _____. *Brasil: as possíveis geometrias*. In *ibid.*.

⁸ São Paulo: MAC-USP, 1986.

⁹ AMARAL, Aracy (org.). *Op. cit.*

¹⁰ Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

¹¹ CORDEIRO, Analívia (org.). São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

datilografados e manuscritos jamais antes editados, que revelaram aspectos ainda desconhecidos do pensamento de Cordeiro. No ano seguinte, houve a série de exposições e eventos realizados pelo Centro Universitário Maria Antônia da USP focando o concretismo paulista, que incluiu uma reconstrução da exposição *Ruptura* e uma exposição dedicada às relações de Waldemar Cordeiro com a fotografia, com a curadoria de Helouise Costa. O texto da curadora¹² constitui, possivelmente, a primeira abordagem histórica dedicada aos desenvolvimentos da obra de Cordeiro a partir dos "popcretos", e trouxe importante contribuição para esta pesquisa.

Entre as teses dedicadas a Cordeiro, a historiografia nacional e estas exposições e eventos, tornou-se claro que, para além do que é já amplamente reconhecido sobre o concretismo nas artes plásticas – a influência de Gramsci, de Fiedler e de Mondrian, a sua veia política, a defesa intransigente da abstração geométrica e de cunho racionalista, o famoso debate entre paulistas e cariocas, assim como a fama de brigão e intransigente que se criou em torno dele – era preciso, então, encontrar a *coerência interna* destes elementos. Em outras palavras, tentar entender o concretismo "por dentro": como se articulam as diversas teorias que, no pensamento de Cordeiro, encontraram uma síntese que forma a estrutura interna do concretismo, o seu "esqueleto" ideológico, digamos. O instrumento para esta compreensão são os numerosos textos de sua autoria (constantes das publicações já existentes, e principalmente do CD-Rom), assim como a lista dos livros encontrados na sua biblioteca pessoal, que nos dão as indicações da sua formação teórica. Trata-se aqui, portanto, de um estudo majoritariamente teórico, implicando em analisar os textos de Cordeiro à luz dos elementos que, de uma maneira ou outra, entraram na sua composição, ou seja, à luz das idéias que os inspiraram. E, à luz desta composição teórica, entender o processo criativo que dá origem às obras, e nelas comprovar a premência e a objetivação das teorias.

Entre as idéias defendidas por Cordeiro e as suas possíveis origens, numerosas questões foram surgindo. Como, por exemplo, ele realizava a articulação entre o marxismo

¹² COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Cultural Maria Antônia da USP, 2002.

de cunho gramsciano e a teoria da pura visualidade de Fiedler? Qual era o papel social da arte concreta, e em que medida isso implicava na necessidade da abstração geométrica? E qual o papel da *Gestalt* em relação a esta dimensão ideológico-política, e em relação à reflexão filosófica pressuposta na arte concreta? Dentre todas as questões, desenhava-se cada vez mais claramente uma grande questão genérica, que trata, precisamente, da articulação entre a dimensão propriamente estética da obra teórico-plástica de Cordeiro e o seu posicionamento ético e social: ideológico, portanto. A relação entre arte, artista e sociedade – ou seja, a questão da relação entre arte e ideologia – perpassa toda a sua obra teórica e plástica: de todos os lados que se busca compreender a sua obra, de todas as formas que se procura entender o conteúdo dos seus textos, esta é uma questão que retorna e impõe a sua presença algo incômoda, expõe a sua necessidade, insiste na sua relevância. Daí que tenhamos iniciado o texto com as relações entre arte e ideologia na constituição histórica das idéias de Cordeiro, para depois passar às idéias propriamente estéticas contidas na arte concreta por ele defendida. Mas a dicotomia entre arte e ideologia continua a se manifestar, embora de maneira diversa, no desenrolar da pesquisa.

Este mesma relação entre arte e ideologia manifesta-se de forma objetiva na configuração das obras do período concreto, em que a geometria assume o papel preponderante na poética racional e matemática de Cordeiro. Nas próprias obras, porém, começam a surgir certos problemas que determinarão novas direções de pesquisa a partir do fim do grupo concreto. Como abordaremos no capítulo 4, o fim do grupo concreto está ligado, por outro lado, ao surgimento do neoconcretismo, que cataliza as críticas contra a arte concreta e contra a atuação de Cordeiro. O problema da relação entre arte e ideologia volta a se manifestar, em um novo contexto histórico, com a guinada radical representada pelo “popcreto”, em que buscamos apontar, de forma comparativa, as relações com a arte concreta que se tornara, na década de 60, histórica, ou seja, parte do passado. Na conclusão, propomos uma hipótese interpretativa capaz de articular as continuidades e rupturas no pensamento e na obra de Cordeiro. Trata-se, é claro, de uma dentre as muitas interpretações possíveis; mas toda história é interpretação, na mesma medida que toda história é narrativa.

1. Ideologia da arte concreta

Em que medida uma forma de arte, a arte de um período ou um estilo artístico podem ser considerados "ideológicos"? Isso depende, é claro, do sentido emprestado ao termo "ideologia". No sentido original em que foi cunhada, no contexto do Iluminismo, a palavra ideologia significava algo como "o estudo das idéias"; no sentido marxista ela reveste-se de negatividade, indicando o conjunto de idéias que colaboram para mistificar as massas e mantê-las sob controle. Mas o próprio marxismo, historicamente, contribuiu para alargar o sentido do termo: pode-se falar então de uma "ideologia socialista", como um conjunto de idéias que visam constituir uma nova ordem social, transformando as estruturas do poder instituído e portanto da própria sociedade. É nesse sentido, o da vontade de transformação social, que empregamos aqui o termo ideologia. Falar então de uma ideologia associada a uma atividade artística trará à tona, fatalmente, a questão da inserção da arte na sociedade, ou melhor: a questão da função da arte na sociedade. Em outras palavras, a arte só pode ser "ideológica" – seja ela contra ou a favor de uma determinada ordem instituída – na medida em que age ou deseja agir dentro da sociedade, na medida em que pensa ou deseja ocupar um lugar específico dentro dos seus processos e funções. Assim, a nossa discussão sobre a ideologia da arte concreta, tal como definida nos textos e na ação artística de Waldemar Cordeiro, passará necessariamente pela questão, para nós decisiva, da definição da função social da arte.

A ligação entre arte e ideologias políticas é um tema amplo: mais que um tema, pode ser considerado como um ponto de vista, um enfoque e talvez até uma metodologia. Afinal, toda atividade artística pode ser considerada "política" na medida em que é parte de uma determinada sociedade, possuindo *naturalmente* um lugar dentro dos processos e funções desta sociedade, como dissemos acima; esta atividade artística estará então atrelada a determinados sistemas de poder, a uma determinada estrutura econômica. Os artistas podem ser conscientes ou não da sua inserção política na sociedade: colocando-se como elementos ativos na transformação das estruturas da sociedade sua arte torna-se *assumidamente* ideológica. A pintura neoclássica de David promoveu os ideais da Revolução Francesa; Ruskin insurgiu-se contra a desespiritualização da arte – e do homem

– causada, segundo ele, pela industrialização; Morris buscou colocar a arte no seio da produção de objetos utilitários, plantando a primeira semente do que seria, no futuro, o *design*, iniciando a longa trajetória que levaria às vertentes construtivas da arte moderna.

Por trás desse desejo de Morris de colocar a arte no interior da produção está a idéia de que a arte possui *essencialmente* um papel transformador das relações e das formas produtivas. Esta idéia alcançaria seus maiores desenvolvimentos no século XX, através das manifestações das vanguardas modernas e especialmente das chamadas tendências construtivas. A idéia do papel transformador da arte é parte da própria definição de vanguarda, segundo Argan:

Entende-se, com este termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica.¹

O futurismo italiano – que figura na história como o primeiro movimento de vanguarda e seu mais significativo exemplo –, com sua retórica explosiva, pregava a reforma de toda a ordem social, atribuindo à arte o papel de exaltar os valores de um novo mundo: o mundo industrializado, o mundo da máquina. O futurismo foi o primeiro movimento artístico a assumir integralmente as novas condições impostas pelas transformações sociais causadas pela tecnologia e pela revolução industrial: como o mundo havia mudado, a arte deveria ela também mudar, e mudar radicalmente. "Um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a *Vitória de Samotrácia*", diz Marinetti², propondo a destruição dos museus ("cemitérios" da arte, ele dirá) e a criação de uma arte *ex novo*. A atitude de Marinetti está imbuída de um ímpeto apaixonado de renovação radical da cultura – que se impunha, naquele tempo, como consequência direta da renovação tecnológica das técnicas produtivas e das relações sociais. Definindo a noção de vanguarda, o futurismo coloca questões que são, para nós, centrais, e que se transmitem

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 310.

² MARINETTI, F.T.. *Fundação e manifesto do futurismo*. In BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo italiano – manifestos*. Trad. Maria Aparecida Abelaira Vizotto et al.. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 34.

às demais vanguardas: a renovação radical da arte e a negação da tradição, a consciência de que um novo mundo exige uma nova arte e, em especial, a ligação – ainda que ambígua e problemática – entre arte e política. Estas questões se desdobram, historicamente, nas chamadas tendências construtivas, que nos colocam na trilha que levará ao concretismo nacional.

1.1. As tendências construtivas

É assumindo também este novo mundo da máquina e da indústria – postura essa de que o futurismo, até certo ponto, foi o precursor – que se desenvolvem as chamadas vanguardas construtivas, que irão atribuir à arte o papel de organizar e gerir a própria produção industrial, propondo, por extensão, a transformação da própria ordem social. Daí esta denominação genérica, indicando, em oposição a uma arte que se propunha a *representar* o mundo, a concepção da produção artística como *construção* de um novo mundo. Buscando assumir um papel de gestão e organização das formas produtivas, as vanguardas construtivas colocam-se decididamente como parte fundamental da vida social, assumindo, portanto, uma determinada postura diante das relações de produção – e também diante das relações de poder delas decorrentes. Entre as vanguardas construtivas e o concretismo nacional há uma relação de profunda afinidade: o concretismo é, até certo ponto, um herdeiro direto da tradição inaugurada pelo neoplasticismo holandês, pela Bauhaus e pelo construtivismo soviético. Não por acaso, esta tradição está também diretamente ligada ao surgimento da arte abstrata. Daí que o concretismo compartilhe com estes movimentos alguns dos seus mais importantes princípios, colocados com muita clareza por H. B. Chipp:

Alguns dos partidários desses princípios acreditavam que no reino rarefeito dos universais existiam leis para a arte, assim como as há para a geometria, exemplo supremo de relações perfeitas, e que, portanto, talvez fosse possível construir obras de arte por meio do intelecto. A arte construída de acordo com este ideal, evitando qualquer contaminação do mundo material e permanecendo livre de qualquer influência pessoal do artista, seria completamente autônoma e só obedeceria a leis universais. Em virtude dessa convicção, a arte foi muitas vezes considerada como uma espécie de

modelo idealista para as relações harmoniosas que se julgavam possíveis, em última análise, tanto para os indivíduos como para toda a sociedade.³

A ligação entre as vanguardas construtivas e o concretismo foi examinada por Ronaldo Brito em seu *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, com o tom crítico necessário a uma análise do neoconcretismo – ele mesmo crítico em relação ao concretismo proposto por Cordeiro, como veremos mais além.⁴ Brito destaca a associação entre a sociedade tecnológica, a racionalidade e a arte de caráter construtivo:

A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, e seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica.⁵

Com o desenvolvimento do modo de produção capitalista, a arte perde o seu lugar privilegiado na sociedade, na medida em que não mais representa o modelo de excelência do trabalho humano, antes artesanal e agora radicalmente transformado pela lógica produtiva industrial. Esta é a tese de Argan⁶ (e retomada por Brito), que indica o desafio enfrentado pelos artistas modernos – o de se recolocar diante de uma nova ordem produtiva, de uma nova ordem econômica, de uma nova ordem social. É neste novo horizonte que se propõe uma arte que reafirma a sua autonomia ao mesmo tempo em que se coloca como reorganizadora de um mundo em radical transformação: é neste contexto que surgem as vanguardas construtivas.

Embora Brito afirme o caráter racionalista dos movimentos construtivos, subsiste neles um certo caráter messiânico e místico, ligado à pretensão de construir todo um novo mundo de harmonia e equilíbrio. O grupo *De Stijl*, formado em Amsterdam em 1917, divulgava, nos escritos de Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), o *neoplasticismo*, que era, em muitos sentidos, uma proposta de espiritualização mística da arte. Para Mondrian, a "nova forma" (neoplástica) seria a geratriz de uma arte de que o

³ CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al.. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 313.

⁴ Cf. infra, cap. 4.

⁵ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 13.

⁶ Cf. NAVES, Rodrigo. *Prefácio*. In ARGAN, op. cit..

"elemento trágico" fosse eliminado, o que nas artes plásticas significava a eliminação de quaisquer elementos narrativos ou figurativos. O fim último da arte seria incorporar-se ao mundo, fazer parte da vida humana em todos os seus aspectos, objetivar-se em todos os seus ambientes. A "arte de puras relações" de Mondrian seria, assim, apenas o primeiro passo na direção de um mundo *todo ele* artístico. E a arte seria também encarregada de levar ao mundo uma nova condição de harmonia – a harmonia gerada, plasticamente, pelo equilíbrio entre as direções fundamentais, a vertical e a horizontal. O programa artístico de Mondrian tem um fundo místico, mais que propriamente ideológico, mas é todo ele construtivo: nele a arte assume o papel fundamental de ordenar o mundo. A ideologia é aqui plenamente "absorvida" pelo estético: não há uma "política" no neoplasticismo, mas uma estética que busca reformar a ordem social com critérios que pertencem, unicamente, à arte; assim, os conflitos mundanos, psíquicos e sociais são reduzidos ao "elemento trágico" de que fala Mondrian, manifestado nos conteúdos figurativos e narrativos que deverão ser depurados em uma linguagem pictórica pura – que purificaria, por extensão, o mundo.

O neoplasticismo é a principal influência sobre Cordeiro nos primeiros anos do concretismo, tanto na sua dimensão plástica quanto pela teoria que sustenta. Mondrian expressava, desde então, alguns dos princípios que seriam depois adotados pela arte concreta, muito embora em uma nova chave ideológica e plástica. É inevitável, no entanto, perceber a profunda afinidade que os liga:

A nova plasticidade não pode [...] tomar forma através de uma representação (natural) concreta, a qual – mesmo no sentido universal – sempre identifica, de uma maneira ou outra, o individual; a menos que oculte em si o universal não poderá, portanto ocultar-se naquilo que caracteriza o individual, ou seja, a forma e a cor naturais, mas deverá expressar-se na abstração da forma e da cor, quer dizer, na linha reta e na cor primária claramente definida.⁷

A purificação da arte proposta por Mondrian está definitivamente imbuída deste caráter universalista, coletivo. Ele nega, portanto, qualquer dimensão subjetiva à criação artística, traço que seria plenamente herdado pelo concretismo nacional. Esta busca do universal (em detrimento de qualquer particular) não deixa de ter a sua dimensão mítica, idealista, na medida em que pressupõe a identificação final da arte e do homem com

⁷ MONDRIAN, Piet. *Realidade natural e realidade abstrata* [1919]. In CHIPP, op. cit., p. 325.

princípios universais de clareza e equilíbrio, transformando a arte numa espécie de religião.

Para Brito, o *De Stijl*

projetava uma ordem miticamente objetiva, calcada em delírios simétricos, que representava sobretudo uma intervenção paternal sobre a sociedade, a imposição de uma razão autoritária. E aí chegamos ao aparentemente misterioso ponto de contato entre o idealismo espiritualista e o funcionalismo, com sua conhecida mecanização das relações sociais e sua concepção positivista da sociedade. Não deixa de ser revelador que todos os postulados do grupo *De Stijl* fossem adequados a uma sociedade paternalista e autoritária: a negação da subjetividade [...], a ênfase na ordem horizontal/vertical [...], a busca de um idioma universal [...].⁸

Perecebe-se como a crítica que Brito dirige ao concretismo passa precisamente pelo que ele considera como uma visão positivista e mecanicista da sociedade, ecoando diretamente a crítica neoconcreta formulada por Ferreira Gullar. Ele passa ao largo, no entanto, dos conteúdos propriamente ideológicos originais da arte concreta – a sua ligação com o pensamento de Antonio Gramsci. Daí que Brito identifique os ideais da arte concreta com os ideais da social-democracia, segundo o modelo bauhausiano. A questão, porém, deve ser melhor examinada.

Ligada diretamente à breve República de Weimar, e correspondendo ao mesmo período histórico – de 1919 a 1933 – a Bauhaus caracterizava-se por uma postura de reforma social do capitalismo. Criando métodos e programas para o desenvolvimento de projetos de produtos industriais – em relativa continuidade com a iniciativa de Morris –, a Bauhaus não pretendia demolir ou revolucionar a ordem capitalista, mas aperfeiçoá-la e torná-la mais justa e responsável. Assumindo uma estética provinda da arte abstrata, seus projetos buscavam ser úteis e funcionais, e, como preconizava Mondrian, criar um ambiente todo ele inteligível, racional, melhorando as relações do homem com o mundo – um mundo criado pelo homem e para o homem. A idéia expressa por Gropius (que criou a escola em 1919) é a de reequilibrar o sistema social em favor do homem, contra o domínio desenfreado do capital: para ele, "a doença de nosso atual ambiente caótico, sua feiúra e desordem, que muitas vezes nos penalizam, têm sua origem em nossa incapacidade de colocar necessidades fundamentais do homem acima dos imperativos econômicos e

⁸ Id., p. 19.

industriais".⁹ Aqui, Gropius parece soar como Marx, na sua tese da hostilidade fundamental do capitalismo à arte. O desenvolvimento econômico é visto como o causador das mazelas da sociedade industrial - uma espécie de irracionalidade da máquina, gerando a desordem e a feiúra. Mas é importante perceber que, para Gropius, os males do mundo se manifestam sempre de maneira "estética": cabe ao artista "reestetizar" o mundo. Para ele, a beleza é um elemento central na sua concepção da função social da arte, como transparece na primeira frase da sua *Novarquitectura*: "Amar e criar a beleza são as condições elementares da felicidade."¹⁰ A beleza é assim tomada com verdadeira função social, ao lado de valores como a democracia e a justiça social.

Brito vê, nessa concepção, uma mera adaptação dos mecanismos de consumo e uma manipulação dos interesses sociais na direção dos interesses de uma classe social: "O sonho do *design*, o seu projeto de 'espiritualização' do cotidiano, o seu desejo de criar uma transcendência para o ambiente moderno, revelaram-se afinal como o resultado de um raciocínio grosseiramente positivista e pequeno-burguês."¹¹ E mais além, citando *Comunicación*: "[...] a Bauhaus propôs como razão e como exigências da realidade social o que era apenas a ideologia da classe no poder e os interesses da produção capitalista."¹²

As posições assumidas pela Bauhaus e pelo concretismo brasileiro são, nestes dois últimos aspectos, bastante divergentes. Em primeiro lugar, ideologicamente, a Bauhaus não aponta para uma reforma profunda da ordem social, mas para um reformismo de fundo social-democrata, dificilmente aplicável para a "utopia concreta" informada pelo marxismo de fundo gramsciano. Além disso, ainda que a arte concreta fosse pensada como uma ponte para o *design* – o que, historicamente, só se deu de forma bastante limitada pelas condições estruturais e econômicas do país –, ela, desde as suas premissas fundamentais expressas no *Manifesto Ruptura*, nega radicalmente à arte a função de manifestar formas de beleza, ou seja, de proporcionar prazer estético. É a famosa condenação (sustentada por Cordeiro por toda a sua vida) da arte "hedonista". Neste sentido – e na sua posição ideológica particular –

⁹ GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. 5a. ed. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 118.

¹⁰ Id., p. 17.

¹¹ BRITO, op. cit., p. 21.

¹² Ibid..

Cordeiro se aproxima muito mais do construtivismo russo. No entanto, esta aproximação só é possível por uma perspectiva bastante peculiar e problemática, resultado das condições históricas sob as quais Cordeiro vivia, mas que aponta para algumas das mais importantes especificidades da sua construção teórica.

A chave para a compreensão das posições de Cordeiro em relação ao construtivismo está em um texto, não-datado, chamado *O suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo do ponto-de-vista da pura visualidade*, destinado a uma conferência. A visão sobre o construtivismo russo expressa neste texto denuncia a compreensão dominante, na época em que Cordeiro vivia, sobre a vanguarda soviética: "[...] os postulados do construtivismo foram lançados por Gabo e Pevsner, no Manifesto Realista de 1920."¹³ Cordeiro sucumbe, aqui, ao erro historiográfico a que o Ocidente foi induzido através da divulgação do construtivismo por Naum Gabo (1890-1978) na Europa, que o esvaziou dos seus componentes ideológicos originais. A vanguarda russa que, como diz Lodder, "colocou uma relação inteiramente nova entre o artista, seu trabalho e a sociedade"¹⁴, foi caracterizada por uma progressiva adoção de uma postura utilitarista, chegando à negação completa do objeto artístico destinado à pura contemplação – entendido como parte de uma ordem burguesa e decadente. A união entre arte e vida, na perspectiva do construtivismo de Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958), Lyubov Popova (1889-1924) e Vladimir Tátlin (1885-1953) – que faziam parte do 1o. Grupo Trabalhador de Construtivistas, formado em 1921 – se daria unicamente através da produção em massa: através, portanto, da completa absorção do artista pela indústria. Estes ideais estão diretamente imbrincados com a nova organização da sociedade que se erigia após a revolução de outubro de 1917, a partir da qual foram criadas novas instituições para o ensino e o direcionamento da arte. A guerra civil que se seguiu à revolução forneceu aos artistas a experiência necessária à criação de uma arte associada à ideologia socialista e de caráter propagandístico. Surge então o ideal do artista como agitador e transmissor da idéia socialista – que levava à concepção, tipicamente construtiva,

¹³ CORDEIRO, Waldemar. *O suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo do ponto-de-vista da pura visualidade*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

¹⁴ LODDER, Christina. *Russian constructivism*. Londres: Yale University Press, 1983, p.1. As traduções não-creditadas de títulos estrangeiros são do autor.

do artista como criador da nova realidade socialista. Contra a cultura burguesa, o governo revolucionário busca criar a nova cultura proletária, de que os elementos burgueses e "decadentes" tivessem sido eliminados – aí incluído o objeto artístico, considerado como objeto de luxo e ostentação das classes dominantes.

A revolução de outubro de 1917 levou à criação de diversos órgãos oficiais destinados à criação e desenvolvimento de novas condições culturais e artísticas, adequadas ao novo momento histórico e à sociedade revolucionária. No início de 1918 é criado o Departamento de Artes Plásticas, conhecido pela sigla russa IZO, que incluía no seu quadro nomes como Kandinski, Malévitch e Rodchenko, e cujo presidente na seção de Moscou era Tátlin. Foi neste cargo que Tátlin criou o plano para o famoso Monumento à Terceira Internacional, jamais construído. A partir do eixo ideológico do IZO, surgiu o Instituto de Cultura Artística, aparentemente através da iniciativa de Kandinski, que teria criado seus estatutos e programas.¹⁵ Foi a partir do Instituto (conhecido pela sigla russa INKhUK), que se propunha a estabelecer bases científicas para a criação artística através de uma investigação racional e rigorosa dos elementos básicos das formas artísticas (incluindo as artes visuais, a música, a dança e a poesia) que se desenvolveria, depois, o grupo construtivista. Em 1921, a ideologia do Instituto era expressa pela palavra *objeto*, nome de um periódico organizado por El Lissitzky e que tinha a sua plataforma teórica expressa na sua primeira edição:

Arte como criação de novos objetos... De forma alguma segue-se a suposição de que por objetos entendemos objetos de uso diário. Naturalmente, em objetos utilitários feitos na fábrica, no aeroplano ou no carro, vemos arte genuína. Mas nós não desejamos limitar a produção dos artistas a objetos utilitários. Todo trabalho organizado – uma casa, um poema ou uma pintura – é um objeto conveniente, que não leva as pessoas para longe da vida, mas ajuda a organizá-la.¹⁶

Christina Lodder nota que a plataforma de *Objeto* apontava, desde então, na direção do Construtivismo: ao mesmo tempo que afirmava a validade da obra de arte autônoma, ampliava a sua concepção de arte para incluir objetos realizados industrialmente, sempre a partir do conceito da "organização da vida" e através do "método construtivo".¹⁷ A idéia da

¹⁵ Id., pp. 78-79.

¹⁶ Apud id., p. 81.

¹⁷ Id., pp. 81-83.

fusão entre a arte e as outras formas de trabalho era também, por outro lado, uma ressonância muito clara do pensamento marxista, para o qual a arte é a forma exemplar do trabalho livre, não-alienado, e portanto modelo para todas as outras formas de trabalho.¹⁸ Após a saída de Kandinski do INKhUK as pesquisas orientam-se para uma compreensão cada vez mais científica da arte, e em 1921 surge, dentro do Instituto, o Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas, organizado por Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova e Aleksei Gan.

As discussões no interior dos órgãos artísticos oficiais levariam a uma progressiva radicalização da identidade entre arte e indústria – tomada como o espaço fundamental da produção da nova sociedade e cultura proletárias –, e o construtivismo vai, gradualmente, sendo orientado para uma postura mais pragmática: o produtivismo, defendido por pensadores como Tarabukin (1889-1956) e Arvatov (1896-1940). Através de análises de cunho sociológico ou formal aparece a concepção da emergência da arte produtiva, pensada sempre como criação consciente. Os produtivistas passarão a acusar os construtivistas de serem "estetas" e adoradores da "arte pura". Eles propõem, ao invés, uma estrita identidade entre arte e indústria. Nas palavras de Arvatov, transparece uma nova concepção do artista, esvaziado da sua dimensão subjetiva, um artista coletivo, social: “O artista calcula, desenha, planeja cientificamente cada passo seu; ele considera os seus resultados sociais, ele trabalha lentamente, ele cessa de depender dos seus humores, das suas empatias e antipatias subjetivas – em uma palavra, o processo da produção artística é socializado.”¹⁹

Daí que a ligação entre arte e vida se desse, para eles, em um lugar situado entre a arte e a tecnologia, eliminando a dimensão individual da arte:

O pensamento de Arvatov, melhor caracterizado como 'monismo social e técnico', lutou para subordinar todas as formas da atividade humana, incluindo a arte, ao princípio de conveniência social e técnica, que está na base do processo industrial. Em arte, isso tomou a forma de definir o processo artístico como sendo técnico, e negando os impulsos individuais e espirituais da criatividade.²⁰

¹⁸ Cf. VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. 2a. ed.. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; e EAGLETON, Terry. *O sublime no marxismo*. In _____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

¹⁹ Apud LODDER, op. cit., p. 106.

²⁰ Id., p. 107.

Voltando ao concretismo nacional, o problema, para nós, é que esta dimensão da história do construtivismo soviético – que idealmente culminava na completa eliminação do objeto estético – era totalmente desconhecida por Cordeiro. A sua perspectiva é dominada pela versão difundida por Gabo e Pevsner, que foram considerados, por muito tempo, os verdadeiros criadores do construtivismo. Os irmãos haviam deixado a Rússia definitivamente entre os anos de 1922 e 1923, por não concordarem com a visão utilitarista propagada pelo grupo dos construtivistas. Numa declaração de Gabo de 1948, vemos claramente a sua distância dos ideais construtivistas:

Minha arte é comumente conhecida como a arte do Construtivismo. Na verdade, a palavra Construtivismo é uma denominação imprópria. A palavra Contrutivismo foi apropriada por um grupo de artistas construtivistas nos anos 20 que exigiam que a arte devia liquidar a si mesma. Eles negavam qualquer valor à pintura de cavalete, à escultura; em suma, a qualquer obra de arte na qual o propósito do artista tenha sido transmitir idéias ou emoções para seu próprio fim. Eles exigiam do artista, e particularmente daqueles que eram comumente chamados construtivistas, que eles utilizassem seus talentos para a construção de valores materiais, mais exatamente na construção de objetos úteis, casas, cadeiras, mesas, fornos, etc., sendo materialistas na sua filosofia e marxistas na sua política, eles não podiam ver em uma obra de arte nada além de uma ocupação prazerosa cultivada em uma sociedade capitalista decadente e totalmente inútil, até mesmo danosa na nova sociedade do comunismo.²¹

Os ideais de Gabo foram delineados com clareza no seu *Manifesto Realista* de 5 de agosto de 1920. O manifesto era escrito por Gabo e assinado por ele e Pevsner; o nome era justificado pela convicção de que eles estavam fazendo algo que "representava uma nova realidade"²². Sua principal idéia era a "asserção de que a arte tem o seu valor independente, absoluto... como uma das expressões indispensáveis da experiência humana e como um importante meio de comunicação", e que "espaço e tempo constituem a espinha dorsal da arte construtiva." Desde já, a idéia de tempo e espaço, com o movimento criando a possibilidade de uma quarta dimensão: herança, claramente, futurista. Por outro lado, o *Manifesto Realista* apresenta idéias que são caras também a Mondrian: para ele, "a arte deveria nos acompanhar em todo lugar em que a vida flui e age"²³. Para Lodder, é precisamente nesta dedicação à criação da arte – em oposição à incorporação do artista pela indústria – que estava a diferença fundamental entre Gabo e os construtivistas.²⁴

²¹ Apud LODDER, op. cit., p. 39.

²² Id., p. 40.

²³ Id., p. 42.

²⁴ Ibid..

É do *Manifesto Realista*, então, que Cordeiro deriva não apenas a sua compreensão da vanguarda russa como também o conceito, fundamental para o concretismo brasileiro, de uma arte que opere primordialmente com os conceitos de tempo e espaço:

Dizemos...

O espaço e o tempo renasceram para nós, hoje.

O espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida é construída e, portanto, também a arte deve ser construída.²⁵

A noção de tempo e espaço está diretamente ligada à percepção, e não a uma beleza abstrata. Aqui Gabo se reaproxima, de certa forma, dos seus colegas construtivistas, mas sem abandonar a autonomia da arte visual:

A realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo, é o único objetivo da nossa arte pictórica e plástica.

Nelas não medimos nossas obras com o metro da beleza, nem as pesamos em quilos de ternura e sentimentos.

Com o prumo em nossa mão, olhos tão precisos quanto uma régua, num espírito tão certo quanto um compasso... construímos nossa obra como o universo constrói a dele, como o engenheiro constrói as suas pontes, como o matemático as suas fórmulas das órbitas.²⁶

Perceba-se também como neste último trecho, Gabo já prefigura um dos desenvolvimentos que o concretismo, aqui no Brasil, tomará, no sentido de uma associação cada vez mais estreita entre as estruturas da natureza (no fundo, do universo) e as estruturas criadas pelo homem, com a participação do conceito de isomorfismo, vindo da psicologia da *Gestalt*.²⁷

A postura de Cordeiro em relação ao construtivismo russo deixa claro, portanto, que ele não incorpora diretamente os seus pressupostos ideológicos. Ao contrário, ele compreende esta herança histórica em termos estéticos e reconstrói, por conta própria, o seu arcabouço ideológico, agregando elementos derivados do pensamento de Antonio Gramsci e criando, com isso, uma síntese absolutamente específica e original. Ele "repolitiza" a estética da arte abstrata, tal como ele a compreende a partir de Mondrian, Malévitch ou Gabo. Com isso, porém, ele chega a contradições que foram típicas do construtivismo real, derivadas da equiparação entre o objeto artístico e o objeto industrial, utilitário. Tanto no

²⁵ GABO, Naum. *O manifesto realista*. In CHIPP, op. cit., p. 331.

²⁶ Ibid..

²⁷ Cf. infra, cap. 3.4.

Brasil como na Rússia, a inexistência de uma infra-estrutura industrial em grande escala foi um dos fatores a impedir uma articulação direta entre a arte e a indústria. Buchloch vê na postura estetizante de Gabo uma contradição de princípios que podemos tomar como exemplar para o concretismo brasileiro:

Claramente, tinha que ser impossível simultaneamente *manter* o legado construtivista e *retirar-se* do programa de uma produção artística materialista e socialista para uma renovação enfática de uma prática artística completamente abstraída, insistindo na sua espiritualidade pura e beleza transcendental.²⁸

Daí a dificuldade de compreensão da postura propriamente ideológica de Cordeiro: ao mesmo tempo que ele professa uma ideologia socialista, o concretismo que ele defende dirige-se, esteticamente, a uma arte universalista, plenamente inteligível, mercada, portanto, pela ideologia algo mítica do neoplasticismo. Brito, por outro lado, vê no concretismo uma extensão da ideologia social-democrata da Bauhaus, continuada na escola de Ulm:

De certa maneira, ela [a escola de Ulm] pode ser olhada como a cristalização de uma das principais correntes que dominavam a Bauhaus: o racionalismo formalista. Não há vestígios de negatividade na prática da Escola de Ulm – representa um esforço para informar com "valores estéticos" e, implicitamente, com valores oriundos de uma ideologia funcionalista a produção de formas na sociedade. O seu *desejo* é racionalizar essa produção de formas, submetê-la a um controle técnico de sua estética e de sua operacionalidade. E nesse controle estético e funcional está o seu *a priori*, o não-pensado, a sua ideologia, enfim. O velho projeto reformista de racionalizar as relações de produção no interior do sistema capitalista está na base do seu raciocínio.²⁹

Novamente destacamos que Brito não coloca em jogo o componente gramsciano, pedagógico, fundamental na construção dos aspectos ideológicos da arte concreta. Porém, ele aponta para uma característica crucial da dimensão ideológica da arte concreta, diretamente ligada ao idealismo universalista de Mondrian: para ele,

O campo de operação dos significados produzidos por estas práticas [culturais] é a coletividade – a sociedade como totalidade –, e não as classes sociais com sua dinâmica de choque. Há uma determinada idéia do social – idéia weberiana, quem sabe – implícita na arte concreta –, ela se pretende fonte de informação social pura, atingindo a coletividade mais ou menos indistintamente.³⁰

Por isso, prossegue Brito, "optar pela arte concreta no início dos anos 50 significava optar por uma estratégia cultural universalista e evolucionista."³¹ Esta será uma

²⁸ BUCHLOCH, Benjamin H. D.. *Cold war constructivism*. In GUILBAUT, Serge (ed.). *Reconstructing modernism: art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge, MA/Londres: MIT Press, 1990, p. 95.

²⁹ BRITO, op. cit., p. 38.

³⁰ Id., p. 39.

³¹ Ibid..

característica central do concretismo brasileiro e seu fator de maior ligação com os seus precedentes históricos. No neoplasticismo, na Bauhaus e o no construtivismo soviético desenvolveram-se várias das idéias que o concretismo retoma e atualiza em uma nova síntese, que encontram na produção teórica de Waldemar Cordeiro a sua mais completa expressão. A passagem das vanguardas construtivas às formulações de Cordeiro não se dará por vias diretas, no entanto: a diferença das condições brasileiras específicas, assim como a distância geográfica e cronológica entre as formulações européias e as que se dão no Brasil impedem a possibilidade de estabelecer, entre as vanguardas européias e esta forma de construtivismo representada pela arte concreta paulista, uma relação de simples continuidade ou filiação. Além disso, o fechamento cultural promovido pelo fascismo – a chamada "autarquia" – acabaria por estrangular o crescimento desta cultura construtiva e internacionalista, que se manifestou, na Itália, principalmente nos movimentos ligados à arquitetura racional. Somente após a Segunda Guerra Mundial as tendências construtivas e abstratas voltariam a tomar uma parte decisiva da vida cultural italiana, em especial com o grande debate sobre a premência da abstração, ocorrida no pós-guerra e iniciada, precisamente, um pouco antes da vinda de Cordeiro para o Brasil. Segue-se daí que o concretismo brasileiro, ainda que tenha as suas raízes mais profundas nas vanguardas construtivas, seja bastante diferente delas em sua essência, inclusive no que toca à sua orientação ideológica – ao conjunto de idéias que buscava definir sua inserção social e seu papel transformador, construtivo.

1.2. A situação italiana

Em primeiro lugar, é preciso colocar a formação artística e pessoal de Cordeiro dentro da sua perspectiva histórica mais imediata. Nascido a 12 de abril de 1925, Cordeiro pertencia à chamada *generazione di mezzo*, ou seja, a geração nascida entre as duas guerras. Mussolini havia realizado a sua marcha sobre Roma em 1922, e foi precisamente a partir do ano de 1925 que ele se instituiu no poder como ditador, assumindo plena responsabilidade pública pelas ações ilegais perpetradas pelos seus seguidores – ações que ele antes havia repudiado. É sob a égide da ditadura fascista que Cordeiro cresce, como filho de mãe italiana e pai brasileiro; após a guerra, em 1946, parte para o Brasil no intuito de conhecer o

pai, que jamais havia visto. O fascismo havia então acabado em julho de 1944, com a retomada de Roma, e Mussolini seria morto em abril do ano seguinte.

Sobre o período da formação italiana de Cordeiro sabe-se muito pouco. Gabriela Wilder levantou algumas informações a partir de entrevistas com Helena Cordeiro, esposa, e Umberto Cordeiro, irmão de Waldemar. Mas nem Wilder nem Bohns trataram de um tema que aqui nos parece importante, que é a penetração das ideologias construtivas na Itália na época da formação de Cordeiro. A ligação entre as vanguardas construtivas e a Itália se deu primordialmente através da arquitetura. É a partir das idéias de Le Corbusier, que divulgava na Europa uma arquitetura de caráter purista e formal, associando a clareza da função à clareza ideal das formas geométricas, e da metodologia projetiva de Walter Gropius, da Bauhaus, que surge um grupo de arquitetos italianos identificados com estes ideais de funcionalidade, racionalização e pureza formal dos projetos arquitetônicos. Em 1926 surge em Milão o *Gruppo 7*, reunindo sete arquitetos entre os quais figura o nome importante de Giuseppe Terragni; o grupo conhece, através de revistas e livros, os desenvolvimentos da arte e da arquitetura internacional, nomes como Behrens, Gropius, Mies Van der Rohe, os holandeses Van Doesburg, Rietveld. Unindo-se a outros arquitetos de Roma, eles realizarão a I Exposição Italiana de Arquitetura Racional em 1928, que dará origem a um grupo, o MIAR – *Movimento Italiano Architetti Razionali*. A partir da movimentação deste grupo será realizada a II Exposição de Arquitetura Racional na *Galleria di Roma*, em 1931. A exposição era apoiada pelo Sindicato Nacional Fascista de Arquitetos, e um dos seus principais promotores era Pietro Maria Bardi, então diretor da *Galleria di Roma*. Na exposição, ele expunha uma montagem intitulada *Tavolo degli Orrori*, a Mesa dos Horrores, em que figuravam diversos exemplos da arquitetura revisionista e retórica que dominava muitas das construções do fascismo, cujo arquiteto mais requisitado e renomado era Marcello Picentini. Isso não significava que a exposição fosse essencialmente anti-fascista. Ao contrário, fazia parte dos ideais de Bardi constituir uma arquitetura moderna e que correspondesse, precisamente, aos ideais modernizantes do fascismo. Para Tentori, seu biógrafo, a posição de Bardi – como de resto, da maioria dos arquitetos que se professavam, a um mesmo tempo, racionalistas e fascistas – correspondia

a uma fé algo ingênua no potencial modernizante do *fascio*, "a identificação com o núcleo verdadeiro e inicial do fascismo"³², ou seja, a sua raiz revolucionária, transformadora.

Bardi torna-se amigo de Le Corbusier durante o cruzeiro de navio do quinto CIAM (o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em 1933, ocasião em que é lançada a *Carta de Atenas*, documento-síntese das aspirações arquitetônicas modernas, que instituíra diretrizes pautadas pelo racionalismo e pela preservação das condições sociais. Convidado por Bardi, o arquiteto francês realizaria, no ano seguinte, uma conferência no *Circolo delle Arte e delle Lettere*, em Roma. E, no mesmo ano de 1934, Walter Gropius falava na capital italiana. O círculo a que Bardi pertence está, portanto, ligado a esta cultura racionalista e internacional – ou melhor, européia – de que faziam parte também os projetos construtivos da Bauhaus, do neoplasticismo holandês e até do construtivismo soviético, descontada, é claro, a orientação comunista – pois estamos aqui sob plena ditadura fascista. Bardi identifica-se plenamente com os ideais de uma arquitetura funcionalista, como transparece pelo teor do seu pensamento, ao abordar as relações entre a arquitetura e a engenharia:

Os engenheiros podem se considerar, como os arquitetos, coerentes com o tempo. Pois é um tempo em que a arquitetura obedece a leis de funcionalidade. Ora, os engenheiros realizam partindo de conceitos puramente funcionais – de lógica, de técnica – e com frequência chegam, através da técnica, à estética.³³

Esta inflexão já aparece no programa do *Gruppo 7*, o primeiro embrião do *MIAR*, que desde 1926 já proclamava:

A nova arquitetura, a verdadeira arquitetura, deve resultar de uma estreita adesão à lógica, à racionalidade. Um rígido construtivismo deve ditar as regras. As novas formas da arquitetura devem receber o valor estético somente do seu *estado de necessidade*; e só em seguida, pela via da *seleção*, nascerá o estilo.³⁴

Surge assim uma arquitetura marcada pela racionalização dos conceitos, pela adesão à funcionalidade e, ao nível formal, pela geometrização das soluções plásticas. Estes ideais

³² TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano"*. Trad. Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial do Estado, 2000.

³³ Apud id., p. 65.

³⁴ In LABÓ, Mario. *Giuseppe Terragni*. Milão: Il Balcone, 1947, p. 9.

seriam defendidos em duas publicações: *Quadrante*, dirigida por Bardi e Massimo Bontempelli, e *La Casa Bella* (depois *Casabella*), nascida da associação entre o arquiteto Giuseppe Pagano e o crítico Edoardo Persico, antifascista. É em Persico que aflora o problema ideológico; sobre ele, diz Argan: "Persico tinha idéias claras também quanto à política; sabia que a arquitetura européia partia de premissas ideológicas e de uma temática social irredutíveis, sem as quais e sem a problemática urbanista decorrente ela não teria sido racional nem democrática, e nem sequer internacional."³⁵ Argan evidencia aqui o vínculo não apenas formal, mas também ideológico, entre a arquitetura racionalista defendida em *Casabella* e o pensamento das vanguardas construtivas – em especial a Bauhaus, com a sua ligação com a social-democracia de Weimar. O grupo de Terragni, por sua vez, seguia de perto a orientação do neoplasticismo de Van Doesburg e Rietveld; Persico identificaria no *Asilo Infantile Sant'Elia* (o Jardim de Infância Sant'Elia, nomeado em homenagem ao eminente arquiteto futurista), projeto de Terragni de 1932 realizado entre os anos de 1936 e 37, as influências não apenas de Van Doesburg como também do construtivismo de Malévitch³⁶. Filtrando as influências das vanguardas construtivas européias, a arquitetura racional forma assim o primeiro núcleo desta cultura racional e internacionalista na Itália.

É preciso porém ter em mente que para figuras como Bardi e Terragni a arquitetura racionalista também se identificava com os ideais do fascismo, pelo menos por algum tempo: na medida em que o fascismo seria revolucionário e modernizante, ele deveria encontrar a sua expressão estética na arquitetura moderna e no urbanismo, entendidos como "arte de estado"; compreende-se assim, também, a ligação de Marinetti com o fascismo. No ano da exposição do MIAR, Bardi escreve um famoso texto intitulado *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, carta aberta ao dirigente máximo do país em que ele defende a arquitetura moderna e racional como sendo a mais adequada ao regime modernizante proposto por Mussolini – um regime que, na realidade, se afastaria cada vez mais destes ideais. A arquitetura racional travava uma luta acirrada contra as "atrocidades" da arquitetura historicista e monumental representada pelos "acadêmicos", de que Piacentini era o maior representante. Mas o regime fascista optaria cada vez mais por esta arquitetura retórica e espetacular, mesmo sem constituir uma arquitetura fascista

³⁵ ARGAN, op. cit., p. 334.

³⁶ LABÓ, Mario. Op. cit., pp. 8 e 16.

propriamente dita. A arquitetura racional jamais seria aceita como a arquitetura oficial do regime, que na verdade se opunha às transformações sociais e urbanas que ela, no fundo, pressupunha. De acordo com Argan, as tendências construtivas, na Itália, teriam sido abandonadas (e em parte eliminadas) em função das proposições sociais que inevitavelmente traziam consigo: em outras palavras, exatamente pela sua dimensão ideológica:

A luta pela arquitetura moderna foi [...] uma luta política, mais ou menos inserida no conflito ideológico entre forças progressistas e reacionárias; prova-o o fato de que, lá onde as forças reacionárias tomaram o poder e sufocaram as forças progressistas (com o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o predomínio na burocracia de Estado sobre os movimentos revolucionários na URSS), a arquitetura moderna foi reprimida e perseguida.³⁷

Para Persico, que sempre tinha sido antifascista, a arquitetura racional era claramente uma questão de resistência contra o fascismo; Pagano, seu companheiro em *Casabella*, se tornaria antifascista depois e acabaria morrendo em um campo de concentração alemão. Bardi, por sua vez, seria progressivamente censurado: por se colocar contra a política de construção de *palazzi* e torres representativas e a favor de uma grande despesa pública em casas populares e serviços, sua assinatura seria retirada das páginas do *L'Ambrosiano*, já em 1933³⁸. Os ideais da arquitetura racionalista passavam necessariamente pela questão do urbanismo, da funcionalidade da cidade. E isso implicava, por sua vez, em posicionamentos de caráter social, e portanto uma colocação decisiva no campo ideológico, que não coincidia com um fascismo estruturado, cada vez mais, como ditadura estrita.

Além disso, dissidências internas passaram a determinar diferentes sentidos para a palavra "racional". É interessante notar como o projeto para uma sede do partido fascista – a *Casa del Fascio* de Como, projeto de Terragni de 1932 – é considerado, precisamente, o início das polêmicas. Terragni, curiosamente, executa um projeto em que a retórica imperial é inexistente, em que uma proporção numérica pura, abstrata, estabelece as relações entre as massas. Para Argan, Terragni, neste projeto, "assim como recusava as

³⁷ ARGAN, op. cit., p. 264.

³⁸ TENTORI, op. cit., p. 63.

implicações políticas do tema, excluía as implicações ideológicas do racionalismo formal de Le Corbusier e Gropius. Com isso, não atenuava, e sim aprofundava o significado intrínseco, estrutural, da forma."³⁹ Discordâncias entre Bardi e Bontempelli, que desaprovava o projeto, determinariam a saída do último da direção de *Quadrante*; e a última edição da revista, já sem Bontempelli, é dedicada ao projeto de Terragni. Pagano, do outro lado, acusava Terragni de ter realizado uma obra "insólita" mas sem originalidade⁴⁰. Desfazia-se assim, progressivamente, a associação que buscava seguir uma linha comum, no sentido de identificar a modernidade da linguagem arquitetônica com a modernidade do fascismo, que havia gerado o MIAR e as exposições de 1928 e 1931.

Foi em ligação direta com a arquitetura racional que aconteceram os primeiros movimentos da pintura abstrata na Itália, desenvolvendo-se especialmente nos centros industriais e modernos de Milão e Como, cidade natal de Terragni. Em Milão, o espaço responsável pela divulgação e apresentação da pintura abstrata foi a *Galleria del Milione*, antiga *Galleria Bardi*, dirigida então pelo mesmo P. M. Bardi que tanto defenderia a arquitetura racional. Ele mesmo, no entanto, não apoiava naquela época a arte abstrata: em termos artísticos, ele preferiria, durante a sua vida na Itália, os artistas figurativos do *Novecento* e da metafísica, "de Carrá a Soffici, de Sironi a de Chirico."⁴¹ Bardi passara a galeria aos irmãos Ghiringhelli (Gino e Virginio), que mudaram o nome da galeria e a modernizaram, colocando-a sob a direção do crítico Edoardo Persico – que determinaria uma orientação modernizante e construtiva às atividades da galeria. Sob a direção de Persico, a *Galleria del Milione* realiza importantes exposições de artistas abstratos italianos e estrangeiros, como Kandinsky, Albers, Vordemberge-Gildewart e outros – também ligados a esta cultura racionalista de caráter internacionalista e europeu, e ainda, construtivo. O crítico Carlo Belli era a principal figura teórica deste contexto, tendo apresentado as exposições individuais de Anton Atanasio Soldati em 1933 e 1935. É curioso aqui anotar a retórica construtivista de Carlo Belli – que lembra, de certa maneira, a de Cordeiro, muitos anos depois – no texto de apresentação de Soldati, em 1933:

³⁹ ARGAN, op. cit., p. 462.

⁴⁰ CIUCCI, Giorgio. *Il dibattito sull'architettura e la città fasciste*. In FOSSATI, Paolo (org.) *Storia dell'arte italiana*. Parte 2, vol III. Torino: Giulio Einaudi, 1982, p. 333.

⁴¹ TENTORI, op. cit., p. 43. No Brasil, no entanto, seria o museu de Bardi que acolheria a exposição de Max Bill em 1950, como veremos adiante.

Os elementos da nossa idade estão todos na ordem: a clareza é o resultado.
Simbolismos, desfocamentos e verbosidade – origens da decadência – cedem o lugar a uma franca
visão reguladora de toda a atividade humana.
Chega-se a esta verdade com a força da lógica. Com a força da lógica a arquitetura tornou-se
racional.
Agora é a vez da pintura.⁴²

Belli, portanto, defende a íntima conexão entre a arquitetura racional e a pintura
abstrata, consideradas, ambas, como necessidades de um processo inevitável de
modernização da cultura (de que o fascismo também faria parte):

Creio que a arquitetura racional tenha operado o milagre em todo o resto do grupo, no sentido que
aquelas formas, aquelas dimensões, além de abrir novos horizontes para o espírito, pareciam exigir
uma arte que a elas correspondesse: os quadros figurativos não podiam mais estar sobre as paredes
das casas racionais; as esculturas naturalísticas, mesmo as melhores, gritavam naqueles ambientes.⁴³

Um interessante exemplo desta associação é a foto na revista *Quadrante*, na edição
de 1936 dedicada à *Casa del Fascio* de Terragni: na sala de reuniões, a decoração inclui um
grande painel abstrato de Radice – de que faz parte, no entanto, a imagem gráfica do
Duce.⁴⁴ Note-se, portanto, a relativa ambigüidade ideológica das propostas construtivas na
Itália fascista, presente tanto nas questões relativas à arquitetura racional quanto naquelas
ligadas à nascente arte abstrata italiana. Do grupo dos primeiros abstracionistas de Milão,
formado por Soldati, Radice, Lucio Fontana, Reggiani, Manlio Rho, Licini e Melotti, o que
mais nos interessa é Soldati, criador de uma abstração geométrica de extrema pureza, que
leva ao pé da letra a "metáfora arquetônica da pintura"⁴⁵; sua pintura segue uma espécie de
mecanismo compositivo lírico em que surgem, às vezes, fragmentos de figuração, de
pessoas e coisas e perspectivas deformadas, remetendo à pintura metafísica de de Chirico.
Esta primeira geração de pintores abstratos será, segundo Argan, uma das principais
premissas da arte italiana após a Segunda Guerra.⁴⁶ É na companhia de Soldati que os
jovens Bruno Munari, Gillo Dorfles e Monnet criarão, em 1948, o MAC – *Movimento arte*

⁴² BELLI, Carlo. *Anton Atanasio Soldati*. In BAROCCHI, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia – manifesti polemiche documenti*. Torino: Giulio Einaudi, 1992, vol. III, parte I, p. 313.

⁴³ Apud BAROCCHI, op. cit., p. 315, nota 3.

⁴⁴ Imagem reproduzida em TENTORI, op. cit., p. 126.

⁴⁵ FOSSATI, Paolo. *Pittura e scultura fra le due guerre*. In FOSSATI, op. cit., p. 241.

⁴⁶ ARGAN, op. cit., p. 337.

concreta, dedicado às pesquisas no campo da abstração (inclusive estendendo as suas atividades para os campos do design gráfico e de produtos), mas sem conexão direta com o grupo de Cordeiro.

A penetração das ideologias construtivas na Itália colocava, portanto, dois problemas fundamentais: o primeiro deles era a necessidade da modernização artística, identificada, num primeiro momento, com os ideais do fascismo, através do MIAR. O movimento racionalista, no entanto, estava fadado a ser colocado de lado pelo *Duce*, e significará, na realidade, uma certa oposição – talvez não ao regime, mas seguramente à arquitetura retórica e monumental que ele, até certo ponto, praticava. Por outro lado, a arquitetura racional colocava o problema da arte nacional – o que Argan chama de o *problema italiano* – em seus termos reais: "o verdadeiro *problema italiano* consistia na inserção dos artistas italianos na cultura européia."⁴⁷ Tanto a arquitetura racional quanto a arte abstrata, ao abandonar a temática nacionalista (preferida, evidentemente, pela máquina fascista), colocavam-se em uma postura internacionalista, de resto típica de todos os movimentos construtivos. Aparece aqui, desde já, essa questão que tomará parte fundamental da luta e da reflexão de Cordeiro no Brasil: a associação entre uma radical modernidade e a internacionalização das propostas estéticas. Por outro lado, o pós-guerra italiano assistiria ao surgimento de uma polêmica que seria determinante na formação de Cordeiro, colocando de forma decisiva a disputa entre a abstração e a figuração – em que receberia especial destaque a questão ideológica.

A Itália do pós-guerra é marcada pela presença de numerosas correntes artísticas, animadas pela abertura cultural proporcionada pelo fim da ditadura fascista. Entre os anos de 1945 e 1948 há uma grande movimentação no meio artístico que fomenta o surgimento de novas idéias e de uma nova terminologia no mundo artístico⁴⁸. O pós-guerra italiano é marcado por um esforço de reconstrução nacional, ao qual também a arte seria chamada a participar de forma integral, trazendo de volta à tona as questões caras às tradições construtivas.

⁴⁷ Ibid., p. 462.

⁴⁸ Cf. DE MARCHIS, Giorgio. *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*. In FOSSATI, op. cit., pp. 557-562.

É nesse contexto que emerge a polêmica entre a figuração e a abstração, iniciada com a publicação de artigos sobre a arte abstrata na revista *Domus* (onde trabalhava como crítico de arte Gillo Dorfles, que depois integraria o grupo da arte concreta italiana), de autoria de Lionello Venturi e de Max Bill. Publicado em janeiro de 1946, o artigo de Venturi define a arte abstrata como sendo "o cubismo e seus derivados"⁴⁹, tendo surgido através da abstração geométrica do mundo visível. O problema artístico central, no entanto, permanece: "O problema não consiste na maior ou menor abstração formal, mas na capacidade que aquela forma tenha de exprimir o modo de sentir do artista, de ter um conteúdo, sem o que a forma, abstrata ou não, é sempre vazia."⁵⁰ Venturi parte, portanto, do problema do conteúdo, considerando-o central para a discussão da arte, seja ela abstrata ou figurativa. Como veremos depois, a postura assumida por Cordeiro será de uma ordem totalmente oposta, negando que a arte possua conteúdos, a seu ver, "extra-artísticos". Ele se aproximará decisivamente das posições defendidas por Max Bill, que no seu texto *Pittura concreta*, publicado no número seguinte de *Domus*, utilizou, pela primeira vez na Itália, a denominação "concreta":

A pintura concreta não toma nunca o surgimento de um processo natural semelhante; o elemento primário é puramente artístico, seja ao tratar de uma representação plástica, rítmica ou pictórica. A imagem existente na idéia é plasmada pelo pintor, traduzida em uma forma tão objetiva e orgânica quanto possível e é realizada deste modo: resulta uma composição que obedece a leis particulares, próprias apenas da pintura.⁵¹

As colocações de Bill dirigem-se a um país que se ergue da guerra, diante do desafio da reconstrução. E é neste sentido construtivo que ele propõe a sua pintura concreta: "Hoje, não temos mais a necessidade de ver coisas disformes representadas artisticamente, de conservar a imagem das destruições acontecidas: desejamos ao contrário entrever a realidade futura, uma realidade que reconduza ao germe de todo processo formativo."⁵²

⁴⁹ VENTURI, Lionello. "Considerazioni sull'arte astratta". *Domus* 205, janeiro de 1946, p. 34.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ BILL, Max. "Pittura concreta". *Domus* 206, fevereiro de 1946, p. 38.

⁵² Ibid., p. 41

Com estas palavras, Max Bill critica, na verdade, a posição segundo a qual a representação da realidade seria o caminho a ser tomado pelos artistas italianos, segundo o exemplo da *Guernica* de Picasso. Para pintores e historiadores da arte, como Guttuso, Morlotti e Argan, a *Guernica* era exemplar da fusão do indivíduo na sociedade; em 46, Morlotti escrevia que na *Guernica* "sujeito e objeto, natureza e homem não são mais duas noções contraditórias mas se identificam na única realidade coletiva."⁵³ Max Bill, em contrapartida, diria: "Nós aceitamos sem reservas a acusação de cegueira movida por Picasso na *Guernica* contra a humanidade abatida; mas hoje o seu modo de agir é absurdo."⁵⁴

A disputa entre realismo e abstração estava destinada a assumir um tom mais político, com a defesa do realismo por parte do Partido Comunista Italiano. Com o início da guerra fria, Moscou passou a instituir cada vez mais fortemente a orientação global dos partidos comunistas dos diversos países no sentido do apoio ao realismo socialista. Na Itália, a estética do realismo socialista seria amplamente defendida pelo secretário-geral do PCI, Palmiro Togliatti. Grupos ligados ideologicamente à esquerda, no entanto, se colocariam contra esta postura, e neste sentido o artigo de Roger Garaudy (ele mesmo um marxista) na revista *Politecnico*, dirigido contra a estética de partido, representaria um momento agudo na dissidência entre o partido comunista e os intelectuais de esquerda⁵⁵.

Cordeiro, no momento dos primeiros lances deste debate, estava no Brasil, realizando a pintura interna da Igreja do Brás. Neste momento, ele ainda era um jovem pintor de orientação francamente expressionista. É ao voltar à Itália por um breve período, no ano de 1947, que ele se defronta com a polêmica que, de início, não compreende⁵⁶. Cordeiro chega no momento em que surge o grupo reunido ao redor da revista *Forma* (que teve apenas uma edição, mas se tornaria o nome do próprio grupo – *Forma* ou *Forma I*), colocando-se a favor da arte abstrata – mas de uma arte abstrata ideologicamente engajada.

⁵³ MORLOTTI, Ennio. *Guernica*. In BAROCCHI, op. cit., vol. III, 2, p. 41.

⁵⁴ BILL, Max. Op. cit., p. 41.

⁵⁵ MARCHIS, op. cit., p. 563.

⁵⁶ "Em breve, consegui distinguir os campos opostos, mas ainda não compreendia", diz ele sobre as polêmicas no *Art Club*. CORDEIRO, Waldemar. "Os pintores italianos buscam a verdade". *Folha da Manhã*, São Paulo, 21 de janeiro de 1948. In BOHNS, op.cit., p. 177.

O *Forma* exerce sobre ele uma profunda impressão, levando-o a escrever, anos depois, já definitivamente instalado no Brasil:

O grupo 'Forma' – com Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato, organizado há três anos em Roma – assumiu em relação à arte uma atitude “moral”. A atividade da nova e novíssima gerações tende a elevar a arte italiana ao plano da atual linguagem mundial, promovendo uma luta incessante contra tudo quanto há de metafísico e transcendente na arte.⁵⁷

No manifesto que daria o nome ao grupo, eles se colocam frente ao problema social e ideológico da arte em face da polêmica contra o realismo socialista, autodenominando-se "formalistas e marxistas, convencidos de que os termos marxismo e formalismo não são 'irreconciliáveis', especialmente hoje que os elementos progressivos da nossa sociedade devem manter uma posição 'revolucionária' e 'vanguardística'".⁵⁸ O grupo *Forma* assumia, portanto, uma postura que seria decisiva também no Brasil, tributária da associação entre arte de vanguarda e política típica do construtivismo soviético. O seu posicionamento no campo ideológico, com a articulação entre uma estética "formalista" – termo que na época referia-se às tendências de orientação abstrata – e ideais revolucionários inclusos no quadro do marxismo, foi uma influência decisiva sobre Cordeiro: no Brasil, o debate assumiria contornos semelhantes, com o embate entre os defensores da estética de partido e seus oponentes, defensores de uma arte que fosse, na sua própria forma, também revolucionária. Waldemar Cordeiro havia antes estudado a cultura clássica – através da sua breve estadia na Escola de Belas-Artes de Roma – e sofrido a influência da *Scuola Romana* (tendo se referido a Scipione como "chefe"⁵⁹), através do que ele passa por um breve período expressionista, de que são exemplos as suas telas mais antigas. Mas a sua formação é transformada decisivamente após tomar conhecimento das pesquisas do *Forma*, e junto com elas, das vanguardas construtivas que, como vimos, já haviam traçado o seu caminho na Itália. Neste momento abre-se uma nova dimensão estética e, no fundo ética, para o seu trabalho teórico e plástico.

⁵⁷ CORDEIRO, Waldemar. “A atividade da nova e novíssima gerações levará a arte italiana ao plano da linguagem mundial”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 de junho de 1950. In BOHNS, op. cit., p. 193.

⁵⁸ FORMA. *Manifesto*. In BAROCCHI, op. cit., p. 65.

⁵⁹ CORDEIRO, Waldemar. “Os pintores italianos buscam a verdade”. In BOHNS, op. cit., p. 177.

1.3. As idéias de Gramsci

A dimensão ideológica das idéias de Waldemar Cordeiro está sem dúvida associada à sua ligação com as vanguardas construtivas históricas e com o debate artístico italiano, na posição decisiva assumida pelo *Forma*. Mas as origens mais profundas do pensamento de Cordeiro devem ser buscadas, também, na formação do jovem romano que realizava trabalhos de ilustração para publicações satíricas como o *Petiroso* e o *Funny Face Shop*. Foi nesse meio que Cordeiro entrou em contato com artistas como Turcato, Santoro, Prampolini, Consagra e outros, todos eles ligados ao PCI⁶⁰; foi aí que ele entrou em contato com as idéias de Antonio Gramsci, que seriam decisivas para o seu pensamento político e artístico.

Fundador do PCI, filósofo, político e ativista revolucionário, Gramsci escreveu sobre os mais variados temas, da política à literatura, da filosofia às considerações sobre a vida dos operários, tornando-se um dos mais influentes e conhecidos autores italianos. O que nos interessa, aqui, são as suas contribuições à compreensão da cultura, que representam uma ampliação importante das formulações algo vagas do marxismo clássico. Gramsci introduz o conceito de *hegemonia*, fundamental para o entendimento da organização da cultura. Antes dele, já dizia Marx que "em qualquer época, as idéias da classe dominante são as idéias dominantes".⁶¹ É através do conceito gramsciano de hegemonia que podemos tomar o sentido desta frase em suas implicações e desdobramentos mais profundos.

De acordo com Gramsci, a hegemonia é o domínio exercido sobre as consciências pela classe dominante, com o objetivo de manter a ordem social e produtiva e reproduzi-la através das gerações. Assim, as idéias hegemônicas são o conjunto de crenças que garantem que o tecido social não se desfça, mantendo as consciências atreladas a seus papéis sociais determinados. O exemplo mais simples e cabal da ação da hegemonia sobre o indivíduo é a venda da força de trabalho por parte do trabalhador para o capitalista, a relação econômica

⁶⁰ WILDER, Gabriela Suzana. *Waldemar Cordeiro: pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e líder no movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1982, p.223.

⁶¹ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Scritti sull'arte*. Org. e trad. Carlo Salinari. Roma: Laterza, 1973, p. 41.

fundamental do capitalismo. Nesta relação, o operário que recebe um salário injusto (fruto da exploração da mais-valia por parte do seu empregador capitalista) é mantido nesse papel social (o de trabalhador explorado) através de uma crença de que as coisas "são assim mesmo", ou seja, através da crença de que a sua condição é *natural* e inevitável. A noção de hegemonia, assim, representa também uma ampliação do conceito originalmente negativo de ideologia como "falsa consciência". A hegemonia se realiza na sociedade através de todo um conjunto de mecanismos de manutenção da ordem social, identificados com os mais variados aspectos da cultura. Gramsci desloca, dessa maneira, toda a luta revolucionária para um campo mais amplo – o campo da cultura, tomado agora como o lugar onde se constrói a ideologia.⁶² Para a manutenção da hegemonia – e da cultura a ela associada –, a classe dominante conta com a ação de intelectuais que representam, divulgam e justificam os seus pontos de vista, opiniões, desejos e crenças. Estes intelectuais são chamados "intelectuais orgânicos", o que significa que eles são parte integrante ou associada de uma determinada classe, identificando-se plenamente com seus objetivos e convicções.

Os conceitos de hegemonia e de intelectual orgânico são formas de compreensão da organização da cultura; neste sentido, elas são válidas tanto para a cultura dominante quanto para uma cultura revolucionária a ser instituída pela classe trabalhadora (a classe que deseja tornar-se a classe dominante). Para tal, esta classe deve buscar a sua própria hegemonia, e defendê-la, divulgá-la e, ao fim, instituí-la como realidade concreta através dos seus próprios intelectuais orgânicos – os intelectuais que representam e defendem os seus próprios interesses e objetivos.

É a partir das idéias de Gramsci que podemos compreender a função social da arte concreta: ela pretende ser a arte da sociedade industrial, uma arte realizada de maneira análoga à produção industrial, um trabalho em tudo semelhante ao trabalho do operário na indústria mecanizada – um trabalho racionalizado, planejado e seriado. A arte concreta deseja ser a arte da idade da máquina (mas não através da sua representação ou figuração), concebida a partir das condições oferecidas pela industrialização e pela mecanização. A

⁶² EAGLETON, op. cit., p. 106.

arte concreta buscará então incorporar as condições estruturais da produção, fazendo delas a condição essencial da sua própria criação. Na compreensão gramsciana da cultura, a hegemonia acontece historicamente quando há uma ligação direta e profunda entre os intelectuais e os "simples" – a população não-educada, que constitui a grande maioria. Esta grande maioria vive em contato com a máquina (seu principal instrumento de trabalho); assim, ao incorporar as formas do trabalho industrial, o artista poderia tornar-se o intelectual orgânico da classe trabalhadora, realizando então a ligação cultural entre o intelectual e os "simples".

Em um trecho famoso, diz Cordeiro: "É preciso orientar os nossos trabalhos para uma arte consciente, racional, que purifique os homens da carne e que ajude, enfim, a formar os espíritos para a vida moderna."⁶³ A esta "formação dos espíritos para a vida moderna" – expressão que, no estilo, lembra bastante Mondrian, influência decisiva nas primeiras formulações abstratas de Cordeiro – é que corresponde o papel social da arte concreta. E quando ele diz "vida moderna" isso significa, evidentemente, a vida sob as condições da civilização industrial. Por isso, a arte concreta apresenta-se como uma necessidade histórica: "O nosso momento histórico é a sua realidade concreta. Apesar das boas intenções dos grandes mestres locais, a arte só poderá desenvolver-se se sua vida atingir as exigências reais impostas pela história."⁶⁴ No mesmo texto, Cordeiro defende a idéia de que a história segue um movimento dialético, em que o velho deve extinguir-se e o novo deve surgir e fortalecer-se. Este movimento – que é o próprio movimento da história – fazia da arte abstrata uma necessidade histórica atual e novíssima. Evidentemente, isso não significava uma negação pura e simples da história, mas a admissão de uma consciência histórica que se objetivava na obra. E é essa consciência histórica que implicava na realização de uma arte *ex novo*, de que os *conteúdos* históricos foram eliminados – e, com eles, a figuração. Comentando o trabalho de Volpi, dirá Cordeiro em 1951:

O progresso da civilização (...) modificou profundamente o conceito de natureza e, conseqüentemente, o conceito de arte que, neste último século vem superando progressivamente o

⁶³ "O abstracionismo na Itália". Entrevista com Waldemar Cordeiro. Autor desconhecido. *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 de outubro de 1948. In BOHNS, op. cit., p. 180.

⁶⁴ CORDEIRO, Waldemar. "Abstracionismo". *Artes Plásticas* no. 3, janeiro/fevereiro de 1949. In BOHNS, op. cit., p. 182.

estreito domínio da imitação, para alcançar, em nossos dias, sob a senha de um novo humanismo, sua completa autonomia, sua real liberdade espiritual. A arte tornou-se expressão da ação humana e da conquista da natureza, o símbolo da civilização e da história.⁶⁵

No discurso de Cordeiro fica clara a compreensão marxista da arte como objetivação dos "poderes essenciais" do homem. Esta objetivação se dá inteiramente dentro de um contexto histórico e estrutural – no mesmo texto, Cordeiro prossegue: "Esses traços todos caracterizam, em última instância, a consciência estética do homem contemporâneo e dizem da retina, da percepção ótica do homem contemporâneo, educado pelo 'maquinismo' da civilização moderna."⁶⁶

Artista sem formação acadêmica, e além disso oriundo da classe trabalhadora, Volpi seria considerado o maior exemplo do desenvolvimento natural e necessário da arte na direção da abstração. Outro grande exemplo seria encarnado por Luiz Sacilotto: natural de Santo André, de origem operária, era considerado por Cordeiro o artista que, através do convívio com a máquina, desenvolveu uma cultura visual destinada a se tornar a cultura popular das massas da civilização industrial. Em 1952, Cordeiro já afirmava: "para estudar os veios das tradições visuais populares é necessário um método que só a atual arte de vanguarda pode fornecer."⁶⁷ Ele apontava, desde então, para o conceito de uma arte popular genuína e moderna ao mesmo tempo – uma arte que exprimisse a visualidade do operário, acostumado ao convívio com a máquina, com a execução planejada, com a produção em série.

É neste sentido que o artista concreto deveria afirmar-se como o "intelectual orgânico" da classe operária, como ficaria cada vez mais claro nos textos de Cordeiro: em 1956, na revista *ad* – no número que serviu de catálogo da I Exposição Nacional de Arte Concreta – diz Cordeiro: "Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os 'simples' e os artistas e

⁶⁵ _____. "Volpi, o santeiro cubista". *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de março de 1951. In BOHNS, op. cit., p. 200.

⁶⁶ Ibid..

⁶⁷ _____. "A pureza da arte aplicada". *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 de maio de 1952. In BOHNS, op. cit., p. 224.

intelectuais."⁶⁸ Isso seria atingido por uma arte que alcançasse uma homologia com a produção industrial, com o próprio trabalho do operário. Cordeiro preconiza, portanto, uma verdadeira arte industrial:

As concepções de cor e textura confirmam a identidade de processo, a identidade morfológica entre a arte concreta e a indústria. O artista de vanguarda aceita o rigor e a responsabilidade decorrentes de uma linguagem racional, adaptando-se a condições de trabalho que o fazem semelhante a um operário. O “operário de arte” conforme o mito de cem anos atrás. Depois de tantas apologias e utopias saint-simonistas, finalmente parece que o problema de uma arte industrial encontra solução real, isto é, artística. O fracasso do “socialismo estetizante” vem demonstrar mais uma vez que a solução de um problema artístico só pode ser dada pela arte.⁶⁹

Esta será, então, a meta perseguida pela arte concreta na sua dimensão ideológica – e que determina, também, a sua dimensão ética.

1.4. O debate artístico nacional

Em 1948, Cordeiro regressa ao Brasil como delegado do *Art Club* de Roma, associação artística independente organizada em 1945 pelo pintor polonês Josef Jarema, com a participação de Enrico Prampolini e outros artistas, muitos deles ligados ao grupo *Forma*, como Turcato, amigo de Cordeiro, Corpora, Consagra, Dorazio, além de Mafai, Fazzini e outros. As relações entre o grupo *Forma* e o *Art Club* eram de clara afiliação e os ideais que os orientavam eram semelhantes: ambos colocavam-se diante do problema fundamental da arte italiana frente aos avanços internacionais, referindo-se às conquistas formais das vanguardas, e empenhavam-se contra o figurativismo de caráter proselitista promovido pelo PCI. No seu manifesto de fundação, o *Art Club* manifestava o desejo de "aprofundar a consciência artística e reforçar o problema da arte como problema social"⁷⁰, mas distante das orientações estéticas do PCI. É na sede do *Art Club*, na Via Margutta, que Cordeiro vê a mostra do *Forma* e entra em contato com a abstração politicamente empenhada que o grupo defende. As condições exatas que levaram Cordeiro a se tornar

⁶⁸ ___. “O objeto”. *a.d. arquitetura e decoração*, São Paulo, 20, novembro/dezembro de 1956. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit.

⁶⁹ ___. “Arte industrial”. *a.d. arquitetura e decoração*, São Paulo, 27, fevereiro/março de 1958, p. 1. In BELLUZZO, Ana Maria. *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1986, p. 117.

⁷⁰ Apud GALVANI, Alessandra. “Art Club 1945-1964 a Parma alla Galleria Niccoli”. *Titolo* no. 28, 1998/1999 [www.artstudio.it/titolo/art_2811.htm].

delegado do *Art Club* não são claras, mas fatores como a ligação dele com artistas como Turcato e Prampolini e o fato de possuir contatos no Brasil seguramente ajudaram a colocá-lo como representante desta associação que desejava atuar no âmbito internacional.

É a partir também deste ano que Cordeiro passou a divulgar a abstração no Brasil em duas frentes: na crítica de arte, escrevendo em jornais e revistas paulistanos, e na prática artística, realizando as suas primeiras experiências com a abstração de forma autodidata. Essa dupla frente de ação será uma característica que o acompanhará ao longo de toda a sua carreira, e Cordeiro será marcado como artista e teórico – e a partir disso, também, parte da historiografia nacional reduziria as suas obras a meras "ilustrações das suas idéias", negando uma das premissas fundamentais da arte concreta: a autonomia da obra de arte diante de quaisquer formas discursivas ou narrativas.

Alguns fatos conhecidos preparavam o terreno para o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil: a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) e de São Paulo (1949), e a realização da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951) foram fatores que colocaram os artistas brasileiros em contato mais próximo com as realizações artísticas que aconteciam pelo mundo, naquela época. Foi neste clima de internacionalização – que não deixaria de receber as suas críticas por parte da esquerda organizada, como veremos – que São Paulo havia também recebido Jorge Romero Brest e Tomás Maldonado, que realizaram conferências em 1948 e 1951, divulgando a arte concreta que já se desenvolvia na Argentina. A conferência de Jorge Romero Brest foi realizada como uma preparação do público para a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo", com que foi inaugurado o MAM de São Paulo; Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor eram os únicos brasileiros a constar da exposição, organizada por Léon Dégand. Além disso, a exposição de Max Bill, em 1950, no MASP, tinha causado uma profunda impressão sobre o meio artístico paulistano. Pode-se dizer, portanto, que a abstração "estava no ar", entre fins da década de 40 e início da década de 50. E foi a partir destas informações, junto com os fatores da sua formação italiana – a influência de Gramsci, a experiência do grupo *Forma*, assim como a associação ao *Art Club* de Roma – que Cordeiro desenvolveria a sua configuração pessoal da arte concreta no Brasil.

Estes avanços da abstração no Brasil não eram, no entanto, bem vistos por todos. Para boa parte da esquerda nacional, o "cosmopolitismo formalista" era parte de uma ação imperialista norte-americana, que visava divulgar uma arte da qual a discussão social havia sido eliminada. Neste "conluio" estariam associados o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller, o milionário que havia sido o grande responsável pela divulgação da cultura norte-americana no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, feita com o objetivo de manter o Brasil ao lado dos EUA durante a guerra. Rockefeller estava, portanto, ligado inequivocamente às ações imperialistas norte-americanas, e era sob essa ótica que era visto o fato de ele ter sido o doador do núcleo inicial do acervo do MAM. Além disso, é preciso lembrar que no Brasil vivíamos ainda uma continuação das conquistas formais proporcionadas pela modernidade da geração de 1922, que exaltava a importância de uma arte genuinamente nacional. Os ideais artísticos dominantes entre o fim da década de 40 e início da década de 50, calcados no modernismo de 22, preconizavam uma arte de figuração dos elementos da cultura nacional, abrindo espaço também para a crítica social. Ainda que a tradição modernista de 22 houvesse absorvido as inovações formais das vanguardas européias, ela o havia feito de maneira mais ou menos superficial, sem levá-las "às últimas conseqüências" – para usar a mesma expressão com que Mondrian critica o cubismo de Braque e Picasso – ou seja, sem jamais abandonar a figuração. O que permanecia importante para pintores como Di Cavalcanti e Portinari era a figuração das coisas do Brasil; e era dentro desta figuração que o problema da função social da arte (e portanto o problema da ideologia) podia emergir.

Assim, a polêmica entre a figuração e a abstração se daria principalmente no campo das definições da função social da arte, com suas respectivas contrapartidas ideológicas – em paralelo com as polêmicas ocorridas alguns anos antes na Itália, envolvendo o PCI e o grupo *Forma*. A tônica política que dominou esta polêmica é detectada também por Aracy Amaral: para ela, "a polêmica do realismo *versus* abstracionismo, desencadeada a partir de 1948, é conseqüência direta da politização do meio artístico, por sua vez decorrência da abertura propiciada pela redemocratização do

país após a queda de Vargas."⁷¹ A polêmica teria sido iniciada com uma conferência pronunciada por Emiliano Di Cavalcanti, intitulada *Os mitos do modernismo*, publicada depois na revista *Fundamentos*, órgão oficial do PCB, com o título *Realismo e abstracionismo*. Nesta ocasião, o artista critica o abstracionismo nos seguintes termos:

[...] minha crítica ao anarquismo modernista vem da seguinte observação: uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante, é uma arte humanamente incosequente.⁷²

Como observa Amaral, Di Cavalcanti assume uma postura crítica contra uma forma de arte que, segundo ele, se coloca "à margem do seu tempo"; a historiadora deixa de destacar, no entanto, em seu estudo acima citado, o embasamento fundamental de que parte Di Cavalcanti: a defesa de uma arte coletiva, acessível a todos. A crítica de Di Cavalcanti à abstração é fundamentalmente uma crítica ao individualismo exacerbado em uma arte hermética, intimista, subjetiva ao extremo, que separaria o artista do povo, do resto da sociedade:

O drama do abstracionismo liga-se à incompreensão ou à ignorância, por parte do artista, do que seja a absorção da totalidade das coisas pelo indivíduo. O mundo pertence ao artista quando ele o domina socialmente, quando ele o representa (pelo instinto ou pelo conhecimento) como os outros homens desejariam vê-lo ou poderiam vê-lo se possuíssem meios de representá-lo.⁷³

Neste sentido, é importante perceber, as críticas feitas por Di Cavalcanti à abstração não são tão diferentes das críticas dirigidas por Cordeiro contra uma arte hedonista e sensual, de que seriam exemplos Samson Flexor e Cícero Dias. Na crítica de Cordeiro, serão eles os responsáveis por uma arte individualista, expressão de um sujeito criador desligado das reais necessidades da sua época.

⁷¹ AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970 – subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 229.

⁷² DI CAVANCANTI, Emiliano. "Realismo e abstracionismo". *Fundamentos* 3 vol. 2, p. 241-2.

⁷³ *Ibid.*, p. 245.

É neste contexto que Cordeiro começa a realizar as suas primeiras experiências abstratas. A sua opção pelo abstracionismo ia, portanto, contra as diretrizes estéticas da esquerda instituída, que seguia a orientação do realismo social, ainda que executado com tintas expressionistas. As posições defendidas por artistas como Portinari e Di Cavalcanti assumiam, explicitamente, compromissos com as propostas dominantes na esquerda da época, de acordo com as quais, como colocam Geiger e Cocchiarale, a legalidade artística estava diretamente atrelada à legalidade ideológica. A arte devia estar a serviço de uma "concepção social da vida". Daí decorria que "o confronto ideológico não devia situar-se no campo plástico-formal, mas no nível político e ético, ou seja, no sentido último que a obra comunica."⁷⁴ Em última análise, portanto, a questão da ideologia colocava-se, para estes artistas oriundos da geração de 22, em termos de *conteúdo*. O concretismo, no que possuía de ideológico ou de preocupação social, era uma virada decisiva em relação às posições do nacional-modernismo: através dele, a luta política passaria a ser realizada com as armas da própria arte, no campo específico das realizações plástico-formais. A atitude de Cordeiro, no dizer de Pignatari, "(...) banii da arte a idéia tacanha de que o posicionamento político-ideológico implica a idéia de um tema ou assunto."⁷⁵ O mesmo Pignatari insistiria, repetidas vezes, na lição de Maiakóvski, de que não há arte revolucionária que não seja feita, ela também, de forma revolucionária. O comprometimento ideológico de Cordeiro manifestava-se, assim, tanto no plano do discurso voltado à coletividade da arte – no que ele se aproximava, no seu viés político, da esquerda oficial e do "partidão", em especial na sua crítica ao subjetivismo e hermetismo da criação artística – quanto no plano da criação plástica – no que ele se afastava definitivamente das diretrizes do partido. É interessante considerar que o pensamento de Gramsci era totalmente desconhecido no Brasil, na década de 50: daí que para os agentes culturais ligados ao PCB fosse estranho o conceito de "hegemonia", ligado diretamente à cultura como *forma de poder* instituído; ou ainda o conceito de "intelectual orgânico". Era com estes conceitos que Cordeiro operava, e eles implicavam numa luta revolucionária travada no interior da cultura, com os elementos fundamentais da arte e não através da representação figurativa da realidade. No ideário

⁷⁴ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p.12.

⁷⁵ PIGNATARI, Décio. "Seja breve". *Folha de São Paulo – Jornal de Resenhas*, São Paulo, Esp. p.8, 11 de agosto de 2001.

oficial do PCB, expresso nas posições de Di Cavalcanti, a ligação entre arte e ideologia era algo extrínseca, fundada no conteúdo e avessa a "formalismos"; era necessário portanto divulgar, mostrar, proclamar a revolução – enquanto Cordeiro desejava constituir a cultura que a tornasse possível. A sua posição visava criar as condições de uma nova hegemonia, uma hegemonia de fundo industrial-operário, ligada à racionalidade da produção planejada e em série.

Assim, o projeto social subjacente à arte concreta ia contra a orientação cultural do PCB; por outro lado, a própria existência deste projeto social colocava a arte concreta em oposição a outras formas, menos articuladas ideologicamente, de abstração.

A experiência concreta começou para mim como decorrência de uma atitude em face da situação criada pela mostra inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo e pelas polêmicas que se seguiram. Tratava-se de ser radical a fim de contribuir para uma longa sobrevivência da arte não-figurativa.⁷⁶

Assim escreve Cordeiro em 1963, revisando a história do movimento que ajudou a criar. Parece ter-se tornado claro para Cordeiro, já desde este primeiro momento da penetração das tendências abstratas e construtivas no Brasil, que havia profundas diferenças entre a abstração praticada por Dias e Flexor (que eram os únicos outros brasileiros a participar da exposição) e a praticada por ele – as mesmas diferenças que o levariam a rejeitar a denominação "arte abstrata", adotando a denominação "arte concreta" de Kandinsky, van Doesburg, Max Bill, Brest e Maldonado.

Estas diferenças ficarão mais claras no manifesto da exposição *Ruptura*, de 1952, marco da arte abstrata e concreta no Brasil. Distinguindo "os que criam formas novas de princípios velhos" dos "que criam formas novas de princípios novos", os signatários do *Manifesto Ruptura* pretendem romper radicalmente com o velho. O velho, no caso, são os métodos de representação naturalista, derivados da Renascença: resumidamente, a perspectiva científica e o tonalismo. E é precisamente este tonalismo que está presente nas telas de Flexor e Dias, que realizam, para Cordeiro, uma abstração construída com os meios da representação naturalista. Comentando uma exposição de Flexor, ele dirá: "Para que

⁷⁶ CORDEIRO, Waldemar. *Novas tendências* [1963]. In CORDEIRO, Analúvia, op.cit..

serve, enfim, perguntamos, ornar a frieza das figuras geométricas de toda sorte de pictorismo, permeá-las de cores graduadas, embebê-las da matéria preciosa das rachaduras, saturá-las de um jogo empolado de grafia?"⁷⁷ Sobre Dias, aproveita-se das palavras de Sérgio Milliet para inverter-lhes o sentido: "O Cícero Dias das telas abstratas não difere do autor que conhecemos pintando ingênuas naturezas mortas e cenas do Nordeste. São os mesmos verdes e amarelos de outrora, e são as mesmas formas e composições."⁷⁸ Eis aí, demonstrava Cordeiro, o exemplo cabal daqueles que "criam formas novas de princípios velhos": a nova abstração realizada com o velho tonalismo, herança do Renascimento; trata-se portanto de um "não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer."⁷⁹ Por trás dessa abstração "fácil", estaria um conceito disfarçadamente naturalista da arte. Sérgio Milliet será considerado por Cordeiro o grande defensor desta concepção hedonista da arte, por apoiar os trabalhos de Cícero Dias e Flexor. Em várias ocasiões, seria vítima dos ataques de Cordeiro: "Um exemplo mais perfeito da concepção hedonista da arte abstrata é o Sr. Sérgio Milliet escrevendo sobre a pintura do Sr. Cícero Dias..."⁸⁰ Contra a abstração hedonista e gratuita, Cordeiro propõe "conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo"⁸¹. A arte concreta será uma tomada de atitude na direção de uma arte plenamente identificada com a civilização industrial, com suas características estruturais e produtivas – e daí que a obra de arte concreta fosse tomada não como expressão, mas como *produto*, em todos os seus sentidos: produto como coisa fabricada em série, como modelo programático e operativo, por um lado, e, por outro, produto como invenção espontânea do espírito humano, em acordo com o pensamento da "pura visualidade", como veremos mais além.

1.5. O "partido concreto" e o problema da hegemonia

Cordeiro trava conhecimento com Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto durante a exposição "19 Pintores", realizada na Galeria Prestes Maia, com o

⁷⁷ _____. "A nova alegoria". *Folha da Manhã*, São Paulo, 27 de abril de 1950. In BOHNS, op. cit., p. 191.

⁷⁸ _____. "Ruptura". *Correio Paulistano – Suplemento*, São Paulo, 11 de janeiro de 1953. In BELLUZZO, op. cit., p. 62.

⁷⁹ *Manifesto Ruptura*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit.. [1952].

⁸⁰ CORDEIRO, Waldemar. "Ruptura". In BELLUZZO, op. cit., p. 61.

⁸¹ Apud AMARAL, *Arte para quê?...*, p. 253.

patrocínio da União Cultural Brasil-Estados Unidos, em abril de 1949, de que todos eles participaram. A partir de então, eles passam a se encontrar com frequência em vários locais: no "Clubinho" (o Clube dos Artistas e Amigos da Arte), na cantina 13 de Maio e, nos anos seguintes, no bar do Museu de Arte Moderna, no Instituto dos Arquitetos e na Biblioteca Pública, atual Biblioteca Mário de Andrade.⁸² Participavam destas reuniões Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjèr, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw (signatários do manifesto *Ruptura*), a que se juntarão, nos anos seguintes, Maurício Nogueira Lima e os poetas concretos: Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. O grupo era fechado: a eles só se juntariam depois Judith Lauand e Hermelindo Fiaminghi. Eles atuavam em bloco, sempre expondo coletivamente, no objetivo de amplificar suas forças individuais e influenciar a "infra-estrutura" das artes, incorporada nas instituições culturais particulares e públicas, buscando a participação não apenas em exposições mas também nos próprios museus de arte, nas comissões de seleção e nos júris de salões.

Décio Pignatari, ironicamente, apelidaria o grupo de "PC" – o "partido concreto" –, numa óbvia referência ao "partidão". A ironia de Pignatari deixa claro o teor ideológico do grupo; ademais, Gabriela Wilder nota que o grupo concreto lembrava a formação de uma célula revolucionária⁸³. No dizer de Pignatari, o objetivo do grupo era, "enfim, conseguir um lugar ao sol na luta pelo poder".⁸⁴ Era Cordeiro quem exercia o papel de líder do grupo, determinando, até certo ponto, quais as posições assumidas pelo grupo diante de exposições ou questões de política cultural. Nessa liderança, ele seria contestado gradativamente até que discordâncias internas causassem a dissolução do grupo – no que a inflexibilidade e o gênio irascível de Cordeiro, segundo alguns, teriam tido grande participação. Pode-se ler, por trás do empenho de Cordeiro em formar um grupo coeso e ativo, a aplicação do conceito gramsciano de hegemonia.⁸⁵ Em última análise, o objetivo do grupo concreto era constituir a hegemonia da arte concreta, através da penetração dos seus ideais estéticos nos meios artísticos nacionais – objetivo esse que, até certo ponto, foi alcançado.

⁸² Cf. WILDER, op. cit., pp 41-42.

⁸³ Ibid., pp. 2, 42.

⁸⁴ PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, 24 set. 2001.

⁸⁵ Como nota também Gabriela Wilder. Cf. WILDER. Op. cit., pp 20-21.

A preocupação de Cordeiro com o problema da organização da cultura em suas relações com a superestrutura econômica já aparecia em 1951, por ocasião do famoso debate (que incluiu confronto físico) organizado por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas e Amigos da Arte no IAB, que tinha como tema a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Esta havia sido amplamente acusada, pela esquerda nacional, de ser um veículo para a infiltração das tendências abstratas patrocinada pelos EUA. A crítica apresentada por Cordeiro, nesta ocasião, também era dirigida à ingerência de fatores econômicos no mundo da arte, mas a questão não atingia, para ele, o problema da arte abstrata. À pergunta do crítico Marc Berkowitz, do Rio de Janeiro – "que influência teve ou terá a 'Bienal' sobre a cultura e o ambiente artístico do País?" -, Cordeiro responderá:

Penso que os resultados mais importantes trazidos pela "Bienal" são: 1o) o estabelecimento de uma falsa hierarquia de valores; 2o) o estabelecimento de um mercado forçado para as obras dos pintores estrangeiros, mercado visado aliás com muita sabedoria pelos organizadores da Bienal; 3o) a ameaça de uma organização autoritária e patronal para dirigir os destinos da arte do país.⁸⁶

Como vemos na retórica de denúncia de Cordeiro, seus esforços serão dirigidos contra o modelo liberal de gerenciamento da cultura, com a conseqüente privatização das realizações culturais. Anos depois, em 1957, ele ainda estará empenhado na mesma denúncia: "é a exacerbação do liberalismo, com suas aberrações ridículas, que faz com que o Estado diminua constantemente as suas atividades no setor da arte, deixando campo livre à iniciativa particular, delegando-lhe poderes e, o que é absurdo, custeando-a"⁸⁷. O problema é claramente o da hegemonia sobre as organizações culturais, cujas bases estruturais Cordeiro buscará deixar tão evidentes quanto possível; assim, após deixar de fazer parte do Conselho Artístico do Museu de Arte Moderna, escreve, ecoando as acusações dos intelectuais da esquerda oficial: "O Museu de Arte Moderna de São Paulo é uma ramificação da organização cultural internacional da grande burguesia, com sede em Nova York."⁸⁸ O que pode parecer exagero retórico de Cordeiro tinha um alvo bem preciso,

⁸⁶ MARTINS, Ibiapaba. Apud AMARAL, *Arte para quê?...*, p. 257.

⁸⁷ CORDEIRO, Waldemar. "O concretismo e o problema da organização da cultura". *a.d. arquitetura e decoração*, São Paulo, 22, março/abril de 1957. In BELLUZZO, op. cit., p. 74. Notar a ascendência gramsciana do título, que parodia o clássico texto de Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura*.

⁸⁸ Ibid.

lembrando, sempre, que o primeiro acervo do MAM fora constituído através das doações de Nelson Rockefeller.

2. Estética da arte concreta

Waldemar Cordeiro, afirmando-se como líder dos pintores concretos em São Paulo, dedicou-se tanto à prática artística propriamente dita quanto à teoria que justificava e embasava as suas ações no campo da arte, além de defender a arte concreta promovendo associações de artistas e buscando participar da política cultural da sua época, através de júris de salões e dos museus de arte. Sua atuação enérgica e muitas vezes polêmica gerou desentendimentos e inimizades, rendendo-lhe a fama de intransigente e dominador. O problema que aqui abordamos passa ao largo destas considerações: como dissemos antes, trata-se, aqui, de compreender a articulação interna das idéias que constituíam o corpo teórico da arte concreta, tal como formulado por Cordeiro. São idéias que pertencem, por um lado, ao campo da ideologia, de que tratamos no capítulo anterior; e por outro, pertencem ao campo da filosofia da arte, da estética. Isso não significa que estes dois campos sejam excludentes – pelo contrário, muitas vezes torna-se impossível isolar um do outro, constituindo uma "ideologia concreta" pura ao lado de uma "estética concreta" também pura. Por isso, quando falamos em uma "estética da arte concreta", não queremos dizer com isso que a arte concreta tenha desenvolvido um sistema filosófico completo para pensar a sua produção – o que seria irreal –, mas indicar um conjunto de idéias, pertencentes ao campo da estética, que orientaram e forneceram, em certa medida, uma direção comum à produção artística dos membros do grupo concreto, a partir das formulações do seu líder, Waldemar Cordeiro. É neste sentido, portanto, que pensamos ser lícito falar em uma "estética da arte concreta", ainda que no tratamento desta estética tenhamos que nos voltar com frequência aos seus caracteres ideológicos, na medida em que estas duas dimensões do pensamento e da obra de Cordeiro estão intimamente imbricadas.

2.1. Max Bill, Romero Brest, Tomás Maldonado: o concretismo internacional

O termo "arte concreta" surge na história da arte como uma definição mais precisa da arte não-representativa, ou seja, da arte que não faz referência aos objetos do mundo real, comumente chamada de "abstrata". Theo Van Doesburg, que, junto com Mondrian, foi

o grande divulgador das idéias do grupo holandês *De Stijl*, foi o primeiro a empregar este termo, na publicação *Art Concret*, criada em Paris junto com os pintores Héliou, Tutudjan, o sueco Carlsund e outros, em 1930. Nesta publicação, Van Doesburg buscava ultrapassar e ampliar as idéias de Mondrian. A "arte concreta" era então concebida em oposição à arte abstrata,

porque nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície... uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, vagos, especulativos – enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos.¹

Esta formulação primeira de Van Doesburg encontraria vários adeptos no transcorrer da história. O termo seria adotado também por Jean Arp e Wassily Kandinsky, que o empregaria no título de um escrito de 1938, preferindo-o a "arte abstrata" por ser mais exato. Para Kandinsky, a arte concreta realiza-se através de cores e formas (configuradas através do desenho), que constituem os meios essenciais da pintura; o "objeto", ou seja, o objeto real representado na obra de arte, é acessório: "Notaram que, ao falar longamente acerca da pintura e dos seus meios de expressão, não disse nenhuma palavra relativamente ao 'objeto'? A explicação para este fato é bem simples: falei dos meios pictóricos essenciais, isto é, inevitáveis."² Em 1945, a galeria Drouin, em Paris, realizava a exposição *Art Concret*, mostrando a arte abstrata produzida secretamente durante os anos da ocupação. Mas seria Max Bill o grande responsável pela transformação da arte concreta em um conjunto de idéias mais ou menos coeso e pela sua divulgação pelo mundo, especialmente após a II Guerra Mundial.

Tendo-se inscrito na Bauhaus em 1927 no curso de arquitetura, onde foi aluno de Albers, Bill seria diretamente influenciado pelas idéias de Van Doesburg sobre a arte concreta. Em 1932, ele aderiu ao grupo *Abstraction-Création* (1932-1936), de que faziam parte Jean Arp e Mondrian, entre outros. Em 1944, ele realizou a exposição *Konkrete Kunst* no *Kunsthalle* da Basileia. Mas seria como diretor da Escola Superior da Forma – a

¹ Apud RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 60.

² KANDINSKY, Wassily. *Arte concreta*. In _____. *O futuro da pintura*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1999 [1938].

Hochschule für Gestaltung de Ulm –, de 1951 a 1956, que Bill tornar-se-ia a principal figura da arte concreta internacional, estendendo a sua influência sobre a Europa e sobre a América do Sul. Criada nos moldes da Bauhaus, onde Bill estudara, a *HfG* de Ulm foi o grande centro internacional de difusão da arte concreta, buscando desenvolver metodologias racionais, adaptadas às novas tendências tecnológicas, no projeto de objetos industriais. Na escola, a técnica projetiva identificava-se com o desejo de criação de um novo mundo da era da máquina, através da realização de objetos industriais que fossem plenamente inteligíveis ao homem que os utiliza. Cabe ao artista, projetista ou *designer* um papel fundamental neste processo: "Somente quando a produção dos bens de consumo para as massas passar às mãos de pessoas assim preparadas, poderemos estar seguros de que terá início a fase cultural da era da máquina."³

Nesta nova "fase cultural da era da máquina", preconizada por Bill, a arte está diretamente ligada à matemática, manifestada no mundo visual através da geometria:

Sou da opinião de que é possível desenvolver uma arte que se baseie fundamentalmente na abordagem matemática... O elemento primordial de toda arte visual é a geometria, as correlações entre as divisões em uma superfície-espaco... A abordagem matemática em arte contemporânea não é a matemática em si mesma, e dificilmente recorre àquilo que conhecemos por matemática exata. Trata-se, primariamente, de um uso de processos de pensamento lógico para a expressão plástica de ritmos e relações.⁴

A obra de arte, então, é a objetivação visual de uma idéia – uma idéia de fundo geométrico-matemático: "A arte concreta é entretanto tornar visível uma idéia. Uma idéia abstrata aparece nesta sob uma forma concreta"⁵. É portanto um erro confundir a criação de obras concretas com a busca de uma beleza das formas, de fundo (como diria Cordeiro) "hedonista"; as formas não são "formas de beleza, mas pensamento, idéia, conhecimento convertido em forma (...); a idéia primeira da estrutura do mundo, do comportamento frente às imagens que podemos fazer do mundo atual"⁶. E, na associação entre forma e

³ BILL, Max. *Bellezza proveniente della funzione e bellezza come funzione*. In CERRITELLI, Claudio (org.). *Max Bill*. Bolonha: Grafis, 1988, p. 107 [c. 1950].

⁴ BILL, Max. Apud RICHKEY, op. cit., p. 150.

⁵ BILL, Max. *Un monumento*. In CERRITELLI, op. cit., p. 112.

⁶ *Ibid.*, p. 105.

conhecimento, Bill remetia às idéias de Fiedler, tal como seria citado no *Manifesto Ruptura*: "a obra de arte não contém uma idéia, é ela mesma uma idéia."⁷

O Brasil teve o seu primeiro contato direto com a obra e as idéias de Bill em 1950, quando foi realizada uma grande retrospectiva da sua obra no Museu de Arte de São Paulo. É importante reparar como o MASP que abriga Bill em 1950 é dirigido pelo mesmo Bardi que defendia, na Itália, a causa do racionalismo na arquitetura – como vimos, um racionalismo internacionalista e europeu, inspirado pela Bauhaus, pelo construtivismo soviético e por Le Corbusier, o mesmo tipo de racionalismo de que a arte concreta de Max Bill era, no fim das contas, uma expressão tardia. No ano seguinte, Bill retornaria como o vencedor da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, premiado, graças à influência do crítico argentino Jorge Romero Brest, com a sua *Unidade Tripartida*, escultura em metal que realiza um desenvolvimento geométrico da fita de Moebius.⁸ A escultura era executada em metal polido, com um acabamento digno dos produtos industriais, e causou espécie no meio artístico da época. Bill retorna, depois, em 1953, para realizar conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo para divulgar e captar recursos para a *Hochschule für Gestaltug*. A visita marcaria profundamente o meio artístico nacional pelas polêmicas que causou: em conferências e entrevistas aqui pronunciadas, Bill criticou duramente a arquitetura moderna nacional, começando pela pintura mural a ela associada. Segundo ele, a pintura mural tem uma função informativa, no que teria sido substituída pelos jornais, revistas, cinema e demais meios de comunicação de massa; neste sentido, ela é "inútil, e o inútil é sempre anti-arquitetural"⁹. A sua crítica se estende para algumas das grandes obras da arquitetura moderna brasileira:

Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade.¹⁰

⁷ In CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Cultural Maria Antônia da USP, 2002, p. 11.

⁸ Hoje no acervo MAC-USP.

⁹ BILL, Max. "Max Bill, o inteligente iconoclasta - entrevista de Flávio d'Aquino em 'Manchete'". *Habitat*, São Paulo, 12, setembro de 1953, p. 34.

¹⁰ *Ibid.*. O conjunto arquitetônico da Pampulha, construído em Belo Horizonte entre 1940 e 1943 pela administração de Juscelino Kubitschek, foi o primeiro grande projeto de Oscar Niemeyer.

Sobre o edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro¹¹, ele disse que "faltou-lhe o sentido e a proporção humana; ante aquela massa imensa, o pedestre sente-se esmagado."¹² Para Bill, então, o exemplo de boa arquitetura, no Brasil, seria o Conjunto Residencial do Pedregulho, de Afonso Reidy. Na mesma edição de *Habitat*, as *Crônicas* referem-se repetidas vezes, de forma irônica, à indignação geral contra as declarações polêmicas, porém sinceras, de Max Bill¹³. Na mesma ocasião, Bill aborda também o processo criativo da arte concreta:

A arte "concreta" não é um pretexto, não pretende chocar o espectador. Ao executar uma obra de arte parto sempre de uma idéia abstrata, de um esquema gerador quase que geométrico. Projeto-a em duas dimensões e, aos poucos, tal qual num teorema de álgebra, a forma se desenvolve. Da mesma maneira que a música, uma vez escolhido o ritmo inicial, tudo se segue num encadeamento lógico.¹⁴

Desta forma direta e precisa, Bill havia colocado, portanto, duas das suas principais preocupações – a *racionalidade da forma* pictórica e arquitetônica, a que estava estritamente associada a sua *funcionalidade social*, coletiva. Sobre a visita de Bill, Cordeiro escreveu em 1959 um trecho várias vezes citado:

A visita de Max Bill ao Brasil no ano de 1953, trouxe o impacto de uma personalidade fortíssima sobre a comunidade ainda titubeante. Se, de um lado, o prêmio dado à sua *Unidade Tripartida* na 1a. Bienal de São Paulo estimulou os apetites concretistas, sua visita produziu um grande influxo, seja em suas explicações públicas, seja nas conversações privadas com jovens artistas e críticos. Max Bill demonstrou que o que ele fazia, assim como o que faziam os pioneiros do Concretismo, era essencialmente fundado no conhecimento das ciências positivas e numa profunda compreensão da inter-relação de conhecimentos humanos, problemas sociais coletivos e climas psicológicos. Tudo isso a par de uma imensa preocupação filosófica. Os jovens, tentados de início pelo abstracionismo fácil, e depois levados ao Concretismo árduo, refluíram. Houve uma pausa – e o resultado é bom.¹⁵

Se as idéias de Bill encontraram no Brasil grande repercussão e notoriedade, isso deveu-se, em grande parte, ao fato de elas terem aqui encontrado um solo fértil, um público preparado e receptivo. E esta preparação deveu-se à divulgação de idéias relativas à arte

¹¹ Projeto de Lúcio Costa, de 1936, que contou com a consultoria de Le Corbusier.

¹² *Ibid.*.

¹³ Por exemplo: "Não aparece mais na lista do júri da exposição de arquitetura da II Bienal, o nome (no passado tanto glorificado e desfraldado) de Max Bill. Quem teve a idéia de riscá-lo do *senatus*, sem dúvida por causa de sua sinceridade?" *Id.*, p. 91.

¹⁴ *Id.*, p. 35.

¹⁵ Apud BOHNS, op. cit., p. 32. Citado também por WILDER, op. cit, p. 34.

concreta – bastante próximas às de Max Bill – realizada por Jorge Romero Brest e Tomás Maldonado. De acordo com Mário Pedrosa, foi Brest o primeiro a falar em arte concreta no Brasil¹⁶; ele esteve várias vezes no país, realizando conferências sobre arte abstrata e concreta no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos de 1948, 1950 e 1953. Importante teórico do concretismo argentino, foi o fundador da revista *Ver y Estimar*. Em um pequeno volume chamado *Qué es el arte abstracto*, que consta da biblioteca de Cordeiro, ele expõe as idéias básicas da sua concepção da arte concreta, bastante próximas das de Max Bill. Para Brest, a arte figurativa esbarra em uma contradição fundamental que existe entre a "atitude ideativa" do artista e o mundo material descrito na obra: a arte é *forma de conhecimento* (em acordo com o pensamento de Fiedler e Croce, que veremos em seguida), e como tal implica em abstrações mentais que tornem possível transformar a imagem tomada diretamente da realidade, através dos sentidos, em um sistema de relações de cor e forma¹⁷. A arte concreta e abstrata (e Brest não realiza uma nítida separação teórica entre as duas, utilizando-se da denominação "abstrato-concreto" de Venturi e também do primeiro manifesto *Ruptura*) seria aquela capaz de liberar de maneira mais completa os conteúdos de uma subjetividade contemporânea, que se manifesta, segundo Brest, em dois pólos opostos: o racional e o irracional, a matemática e a psicologia. Nas suas palavras, "(...) a idéia do nosso tempo está se construindo sobre a base do pensamento matemático, que aspira a uma objetividade racional, e do pensamento psicológico, que tende a uma objetividade do irracional (..)".¹⁸ O concretismo brasileiro se caracterizaria precisamente pela oposição a esta vertente psicológica ou irracionalista da arte abstrata, identificada com uma arte de expressão subjetiva. Brest, no entanto, falava a partir da realidade argentina, onde o surgimento da arte concreta tinha aberto o espaço para manifestações de variadas tendências.

As primeiras informações que chegaram ao Brasil sobre a arte concreta vinham, assim, da Argentina, onde, desde 1944, artistas e poetas ligados à revista *Arturo* publicam manifestos divulgando a arte abstrata e geométrica. A revista trazia reproduções de obras de

¹⁶ Cf. PEDROSA, Mário. *O paradoxo concretista*. In _____. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. 2a. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁷ BREST, Jorge Romero. *Qué es el arte abstracto*. 2a. ed.. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953, pp. 22-25.

¹⁸ Id., p. 41.

Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Vieira da Silva, Augusto Torres, Lidy Prati Maldonado, Torres-García, Kandinsky e Mondrian, sendo dirigida por Arden Quin, Rhod Rothfuss e Gyula Kosice. *Arturo* foi o ponto de partida para vários outros reagrupamentos. Em 1945, Maldonado cria a *Asociación Arte Concreto-Invención*, junto com Alfredo Hlito, Lidy Prati, Manuel Espinosa, Enio Iommi e outros, cujo lema era "nem buscar, nem encontrar: inventar". Outra derivação de *Arturo* foi o movimento *Madí*, composto, entre outros, por Gyula Kosice e Carmelo Arden Quin, que se distanciava do rigor da arte concreta através da incorporação do humor em construções formais inusitadas. A pesquisa do *Arte Concreto-Invención*, ao contrário, era mais formal e rigorosa, aproximando-se, primeiro, de Mondrian, e depois de Max Bill e Vantongerloo¹⁹, através da figura central de Maldonado.

Maldonado conhece Max Bill em 1948, na Europa; anos depois, Bill o convidaria para lecionar em Ulm, em 1954. Em 1955, Maldonado publica o texto *Max Bill*, em que analisa o processo criativo do artista suíço: "O processo criador da arte concreta se inicia na 'imagem-idéia' ('Bild-Idee') e culmina na 'imagem-objeto'. Trata-se de 'uma figura ideológica que, tornada visível e traduzida em um quadro, deu origem a um objeto concreto.'"²⁰ Desde antes, no *Manifiesto Invencionista*, que firmava os compromissos estéticos da associação *Arte Concreto-Invención*, Maldonado já afirmava a preeminência de um pensamento artístico de base objetiva e científica: "A estética científica substituirá a milenar estética especulativa e idealista."²¹ Ele afirma ainda que "toda a arte representativa tem sido abstrata", e que apenas a arte concreta reaproxima o homem de uma relação direta com as coisas, e não com uma "ficção" das coisas. Por trás das propostas de Maldonado há um desejo de revolução geral, que ocorresse em todos os níveis da sociedade e da cultura. Na sua associação com o design, a arte concreta poderia vir a penetrar em todos os níveis da sociedade e ocasionar a sua transformação radical; vivia nele a esperança de que "um dia a arte concreta conseguiria vencer o abismo que separa o povo, quer dizer, que se converteria em uma arte popular, e isto graças às relações entre a arte e a ciência, capazes

¹⁹ ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p.250.

²⁰ MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955, p. 11.

²¹ _____. *Vanguardia y racionalidad – artículos, ensayos y otros escritos: 1946 – 1974*. Trad. Francesc Serra i Cantarell. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 29.

de transformar 'radicalmente as perspectivas da sensibilidade humana'²². O ímpeto revolucionário de Maldonado era sustentado pelo que ele consideraria, depois uma ilusão – "a ilusão de que a arte concreta era capaz de incidir subversivamente na realidade social, de transformar a vida mediante "idéias que se inculcam sutilmente no espectador."²³ Estas posições de Maldonado diante da função social da arte são bastante próximas daquelas que Cordeiro, alguns anos depois, defenderia no Brasil. Em 1951, ano em que passa a dirigir a revista *Nueva Visión*, Maldonado vem ao Brasil e é entrevistado por Cordeiro. É nesta ocasião que o termo "arte concreta" aparece pela primeira vez nos seus textos; no *Manifiesto Ruptura* ele se utiliza da denominação "abstrato e concreto", mas o termo "abstrato" seria logo abandonado em favor do "concreto", que exprimia melhor as idéias do grupo. Cordeiro volta a encontrar Maldonado em 1953, junto com Décio Pignatari, na volta do Congresso Continental de Cultura, em Santiago do Chile.

Os primeiros contatos de Cordeiro com as idéias da arte concreta devem ter se dado na época das primeiras conferências de Brest no Brasil; além disso, é possível que ele tenha tido conhecimento do texto de Max Bill em *Domus*, no início de 1946.²⁴ É a partir destas referências internacionais que o concretismo nacional foi formulado, passando pelo método geométrico e autônomo da arte concreta de Max Bill, mas incorporando de forma decisiva a veia utópica de Maldonado. E aqui Cordeiro ecoava também as posições ideológicas do grupo *Forma*; tendo incorporado as posições do PCI e as idéias de Gramsci, a sua identificação com os ideais de Maldonado é perfeitamente compreensível. Tratava-se de fazer uma arte de caráter construtivo e internacional, no que o grupo concreto faria vários inimigos, tanto à direita quanto à esquerda: a incompreensão da mentalidade burguesa acostumada à arte figurativa, por um lado, e, por outro, a incompreensão das esquerdas oficiais, que viam no internacionalismo da arte abstrata ou concreta a manifestação de um cosmopolitismo de fundo imperialista norte-americano (cujo principal agente era, como vimos, Nelson Rockefeller) que visava implantar uma arte intencionalmente "alienante" e desligada das questões sociais.

²² Ibid., p. 41.

²³ Ibid..

²⁴ Cf. *supra*, p. 30.

Mas o surgimento da arte concreta no Brasil não deve ser tomado como uma mera "importação" de idéias artísticas provindas do âmbito internacional. O contato de Cordeiro com as idéias de Maldonado e de Max Bill explica apenas em parte a configuração específica que o artista ítalo-brasileiro daria ao pensamento estético do concretismo nacional. Maldonado e Max Bill representam o influxo internacional decisivo sobre estas duas dimensões da arte concreta nacional: a dimensão ética, utópica e ideológica, em que Maldonado assume um papel fundamental (e a que Cordeiro somará a orientação gramsciana); e a dimensão estética, influenciada pelas idéias de Bill e Brest. Cordeiro retomará a concepção de Bill da obra como programa numérico e a objetividade racional de que falava Brest, religando, porém, estas idéias, à sua origem – a concepção da arte como forma de conhecimento, originada no pensamento da "pura visualidade" de Konrad Fiedler.

2.2. A "pura visualidade"

A partir do pensamento de Konrad Fiedler (1841-1895), Cordeiro funda a sua própria concepção da arte concreta, colocando as idéias da "pura visualidade" em conexão estreita com a sua marcante orientação gramsciana-marxista. Esta articulação, ainda que algo problemática e até contraditória, é um dos principais elementos que definem a especificidade do pensamento de Cordeiro, fundando o conceito fundamental da arte concreta, que é a concepção da arte como forma de conhecimento configurada em um produto, em oposição à concepção, para ele reacionária, da arte como expressão.

As idéias de Fiedler são apresentadas por Cordeiro, pela primeira vez, no texto *Ruptura*, em que ele responde às críticas de Sérgio Milliet ao manifesto de mesmo nome, lançado junto com a exposição, no ano anterior²⁵. Contra as opiniões de Milliet, que ele julga serem de caráter meramente pessoal, ele defende a idéia de que o valor da obra de arte "está acima da mera opinião". E prossegue:

²⁵ Neste texto, Cordeiro recorre à única tradução de Fiedler para o italiano que existia na época. Cf. FIEDLER, Konrad. *Aforismi sull'arte*. Org. Antonio Banfi. Trad. Rossana Rossanda. Milão: Alessandro Minuziano, 1945.

É essa aliás a lição de Fiedler: "Quem nas obras de arte reconhece como juízo somente o gosto, demonstra considerar a obra de arte nada mais que um meio de excitação da sensibilidade estética, em que ela vem a se confundir com qualquer outro objeto que esteja apto a provocar uma impressão sensível."²⁶

Contra o que rotula como hedonismo – a crítica de Milliet, assim como a pintura de Cícero Dias e Samson Flexor –, ele está opondo o principal conceito da "pura visualidade": o da arte como *forma de conhecimento*. Assim, é a partir de Fiedler que Cordeiro, no mesmo texto, diz: "Com efeito, a arte poderá participar do trabalho espiritual contemporâneo quando dotada de princípios próprios. *A questão é considerar a arte um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas.*"²⁷

De acordo com Konrad Fiedler, a arte é um meio de conhecimento específico, diverso do conhecimento intelectual, que se dá por meio de conceitos. Através da arte, o homem desenvolve o *conhecimento sensível* – o conhecimento das linhas, das formas e das cores, que são a chave para o conhecimento primeiro do mundo, que se apresenta aos nossos sentidos, originalmente, de maneira caótica e desorganizada, em um turbilhão de sensações em confusão. A arte vem organizar essas sensações, criando uma forma de conhecimento puramente visual. Já em 1949, escrevia Cordeiro: "Nova forma de arte é a abstracionista, que resulta de uma modificação na reflexão dos valores de forma, na qual a complexidade da natureza sensível torna-se uma forma simples que tende ao conhecimento do valor das linhas e da cor na vida do homem."²⁸ Na concepção de Cordeiro, a arte concreta torna-se assim um instrumento do conhecimento visual. Em 1956, nas formulações já maduras da época da I Exposição Nacional de Arte Concreta, Cordeiro dirá: "A sensibilidade é a chave de todo um mundo de valores. A arte representa os momentos qualitativos da sensibilidade elevada a pensamento."²⁹

²⁶ CORDEIRO, Waldemar. "Ruptura". In BELLUZZO, op. cit., p. 63.

²⁷ Ibid., grifo nosso.

²⁸ _____. "Ainda o abstracionismo". *Revista dos Novíssimos*, 1, janeiro/fevereiro de 1949. In BOHNS, op.cit., p. 183.

²⁹ _____. "O objeto". In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [1956].

Em um texto destinado a uma conferência, intitulado *O suprematismo, o neoplasticismo e o construtivismo, do ponto-de-vista da pura visualidade*³⁰, ele identifica a origem mais remota da pura visualidade em Herbart, que lançou, por volta de 1820, os primeiros postulados de uma teoria filosófica que define o Belo como correlações de formas, linhas e cores. Surge então a doutrina conhecida como formalismo, que teria também correspondências no campo da música, com Hanslick. Influenciado por Herbart, Zimmermann cria o princípio da "produtividade do olho", que influenciaria Fiedler decisivamente. "Fiedler procede à separação drástica da arte e da beleza, remontando a Kant, em que esses termos não se confundem", escreve Cordeiro. "À forma *agradável* [Fiedler] substitui a forma *clara*. E nessa visão racionalista, formula um dos princípios básicos da estética moderna: *a arte não significa, ela é.*"³¹ O pensamento de Fiedler fornece, assim, a Cordeiro, os princípios teóricos que embasam a sua defesa da *arte como produto*: a criação artística não é mais dependente de conteúdos expressivos ou emocionais, convencionais ou históricos; ela não é veículo para alguma outra coisa; ao contrário, ela constitui, ela funda em si mesma uma nova realidade. A obra de arte deixa de ser *forma do espírito* para tornar-se entidade autônoma, *forma do ser*. Em *O objeto*, em 1956, ele afirma: "O homem – escreveu Fiedler – deve persuadir-se de que nas palavras ele não possui uma expressão, mas um produto da própria vida interior. A linguagem artística não é expressão do ser, mas forma do ser."³² E desde o *Manifesto Ruptura*, ele já citava Fiedler: "a obra de arte não contém uma idéia, mas é ela mesma uma idéia". Em outras palavras, a obra de arte funda *nela mesma* uma idéia que não possui um correspondente em outro lugar – e, neste sentido, inaugura uma nova realidade. Dá-se aqui o ponto de contato entre as teorias de Fiedler com as tradições construtivas, encontrando ressonâncias no pensamento de Gropius e de Mondrian – a "pura visualidade" torna-se assim a base para a concepção da arte como elemento construtor de um novo mundo, um mundo plenamente humano.

As idéias de Fiedler, assim, fornecem o embasamento teórico de duas posições fundamentais assumidas por Cordeiro: a defesa da arte como forma de conhecimento, e portanto ligada diretamente à racionalidade; e a defesa da arte como produto – que implica

³⁰ Reproduzido em CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [s.d.]

³¹ Ibid.

³² _____. "O objeto". In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [1956]

na autonomia absoluta da criação artística. A obra de arte torna-se um objeto autônomo no mundo, partícipe do mesmo status ontológico dos demais produtos humanos; neste sentido, ela aparece como modelo operativo e programático dos produtos da civilização industrial. Por outro lado, a "pura visualidade" assumia também uma função, por assim dizer, ideológica. Como diz Pignatari,

a pura visualidade do Fiedler ajudava a gente a fazer a ligação entre uma arte, digamos, do tipo racional, aquilo que o Cordeiro e o Fiedler já falavam, a "idéia visível" – era a ligação com o povo, ou com a tradição visual popular. Então o Cordeiro chamava a atenção da gente, por exemplo, para as fachadas das tinturarias, como se pintavam as fachadas das tinturarias.³³

Cordeiro via, portanto, na ligação entre a arte como forma de conhecimento e a arte como visualidade popular a grande possibilidade de constituir a ligação orgânica entre o intelectual e os "simples", através de uma arte que refletisse as condições estruturais da civilização tecnológica e se difundisse em todos os aspectos da vida humana. Este era o sentido último da arte concreta, associando a pura visualidade aos caracteres marxistas e gramscianos, com a sua característica (e necessária) impostação utópica. Era, em muitos sentidos, um desejo de revolução; e o instrumento para esta revolução era a união dos artistas em torno de um projeto comum, no sentido de constituir a hegemonia da arte concreta, como vimos antes.

2.3. Arte e geometria

Dos influxos estrangeiros que chegavam ao Brasil entre o fim da década de 40 e início da década de 50, foi seguramente a obra de Max Bill, apresentada na retrospectiva do MASP em 1950, que mais marcou Cordeiro. Ele compartilha com Bill, precisamente, a poética baseada no desenvolvimento de um problema geométrico, com o desenvolvimento lógico da forma através da aplicação de uma "lei" que regula o quadro. Esta aplicação de uma lógica estrita será a grande marca do concretismo paulista, fugindo às tendências mais líricas e românticas da abstração que surgiam no Brasil, na mesma época.

³³ PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, 24 set. 2001.

Falta, no entanto, responder a uma questão fundamental para este estudo: qual o sentido do uso da geometria na arte, para além da sua associação com as condições produtivas da sociedade industrial? Ou melhor – qual o sentido *artístico* do uso da geometria na arte? É preciso, aqui, reportar-nos novamente a Fiedler, que colocou na própria definição da arte o seu carácter gnoseológico, ou seja, a idéia de que a arte é uma forma de conhecimento. Na edição milanesa dos *Aforismi sull'arte*, lemos: "Na realidade a arte eleva a intuição sensível à consciência, portanto o seu efeito principal está na forma característica de conhecimento que ela oferece."³⁴ A forma de conhecimento específica da arte é o *conhecimento sensível*, que integra a consciência global, precedendo a consciência lógica ou discursiva, conceitual. Fiedler parte, aqui, muito claramente, de Kant, que colocou, como condição anterior e necessária à consciência lógica, as formas da consciência intuitiva ou sensível, ou seja, a capacidade de organizar cognitivamente os dados brutos dos sentidos. Diz Fiedler: "Ciência é o desenvolvimento da consciência discursiva; a arte é o desenvolvimento e elaboração da consciência intuitiva."³⁵ Na teoria kantiana, as formas elementares da apreensão do mundo pelos sentidos – que tornam possível essa apreensão, sendo anteriores a qualquer experiência e portanto *a priori* – são as duas descritas na *Estética transcendental*: o espaço e o tempo. E a forma da compreensão do espaço é, por excelência, a geometria. A geometria aparece aqui então como a forma de conhecimento sensível mais primordial, o primeiro "substrato lógico", por assim dizer, a partir de que se desenvolvem as demais formas de conhecimento.

Esta questão aparece de forma explícita nas notas realizadas por Cordeiro acerca do volume de Bertrand Russell, *An essay on the foundations of geometry*³⁶, recuperadas por Gabriela Wilder, de que citamos duas linhas que nos interessam: "Por forma de externalização, Russell compreende o espaço fora do pensamento, as propriedades deste espaço e as relações entre objetos no espaço." Mais além: "Russell kantianamente concorda que a mente precisa possuir alguma forma de externalidade, a fim de experimentar o espaço."³⁷ Russell, neste volume, desenvolve o argumento de Kant segundo o qual o espaço

³⁴ FIEDLER, Konrad. *Aforismi sull'arte*. Trad. Rossana Rossanda. Milão: Alessandro Minunziano, 1945, p. 80.

³⁵ Id., p. 110.

³⁶ Nova Iorque: Dover, 1956

³⁷ Apud WILDER, op. cit., pp 99-100.

euclidiano é uma intuição fundamental, ou seja, uma qualidade inata da mente, a partir da qual toda experiência do espaço seria organizada. Segue daí que o espaço euclidiano, formulado *a priori*, concorde com a nossa experiência do mundo – pois a nossa experiência seria condicionada precisamente por esta forma de compreensão pré-existente.³⁸ É a esta forma de compreensão *a priori* que Russel se refere quando fala de "forma de externalização" ou "externalidade" (*externality*), a que Cordeiro está muito atento, como demonstram as suas notas, que terminam com a afirmação: "A metageometria é a estética transcendental"³⁹ – religando Russel às suas raízes kantianas.

Utilizando-se da geometria como modo operativo, como instrumento de criação, como vimos anteriormente, Cordeiro visa atingir a visualidade humana nos seus aspectos mais fundamentais. A arte concreta busca reconstituir essa forma de conhecimento sensível nos seus níveis mais elementares, antes de qualquer formulação conceitual, discursiva, nesta zona em que o objeto é dado à pura intuição. Aqui voltamos novamente a Fiedler, que diz que o artista, "longe de anunciar um novo mundo ultra ou extra-sensível, penetra propriamente *nas raízes da percepção dos sentidos*, lá onde uma intuição ainda submissa aos fins do conhecimento conceitual não pode chegar."⁴⁰ Objetivo para que, como veremos, a psicologia da forma também concorreria. E, além de falar a esta consciência pré-discursiva, a geometria dirige-se a uma esfera anterior ao indivíduo, uma esfera essencialmente coletiva e a-subjetiva. Pois a geometria é universal: seus objetos, como os objetos da matemática, são ideais e absolutamente objetivos, na medida em que se dão como dados puros a serem manipulados por uma consciência destituída de uma subjetividade empírica. Os dados da geometria são anteriores à individualidade.⁴¹ Neste sentido, a obra de arte concreta coloca-se antes de qualquer juízo, como dado puro à consciência e como forma do ser – como *objeto*, e como *objeto dado a um perceptor universal, a-subjetivo*. Cabe aqui com perfeição a definição de Argan, comentando a idéia da arte abstrata como forma estética do projetar bauhausiano:

³⁸ KLINE, Morris. *Foreword*. In RUSSEL, Bertrand. *An essay on the foundations of geometry*. Cambridge: CUP, 1956.

³⁹ Apud WILDER, op. cit., p 100.

⁴⁰ FIEDLER, op. cit., p. 161. Grifo nosso.

⁴¹ Como nota Derrida: cf. HUSSERL, Edmund. *L'origine de la géométrie*. Trad. e intr. Jacques Derrida. Paris: Presses Universitaires de France, 1962, p. 6.

A obra de arte é, como qualquer outra coisa da realidade, verificável, mas não é passível de juízo: é uma mera percepção, uma percepção retificada que se pode dar a uma consciência que se despojou de sua própria história, do próprio conteúdo de experiência, que já não possui um antes e um depois, é um puro momento do ser. A arte é, em síntese, a forma do “fenômeno”.⁴²

2.4. Arte de criação x arte de expressão

A posição de Cordeiro – no sentido de considerar a arte como forma de conhecimento – não era isolada, especialmente no âmbito internacional. A II Bienal de São Paulo seria marcada pela polêmica criada pelo crítico inglês Herbert Read, que lutou pela premiação de Alfredo Volpi, posicionando-se contra os jurados brasileiros, que desejavam premiar Di Cavalcanti. Read baseava-se em uma concepção da arte como forma de desenvolvimento da consciência, diretamente ligada ao pensamento de Fiedler (associado, para Read, com a teoria das formas simbólicas de Cassirer⁴³). Graças à intervenção de Read, o prêmio de pintura foi cedido *ex aequo* para Volpi e Di Cavalcanti.⁴⁴

A oposição entre Volpi e Di Cavalcanti é um exemplo perfeito da teorização de Cordeiro, segundo a qual a concepção da criação artística como produção e como forma de conhecimento é oposta à concepção da arte como forma de expressão, que encontrava adeptos entre os artistas abstratos (os abstratos "hedonistas", como Flexor e Cícero Dias) e figurativos (como Portinari e Di Cavalcanti). Esta oposição era vista como a contradição fundamental da arte contemporânea, correspondendo à oposição entre o novo e o velho, a posição renovadora e a posição retrógrada. Cordeiro explica que a arte de expressão é ancorada teoricamente na estética idealista (de que Hegel é o maior representante), de acordo com a qual a arte comunica determinados conteúdos espirituais: "a imagem, então, não seria uma forma objetiva mas sim a forma do conteúdo"⁴⁵. A arte de expressão é considerada uma arte dependente de conteúdos externos, extra-artísticos – conteúdos que

⁴² ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 2a. ed.. Trad. Emílio Campos Lima. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 17.

⁴³ Cf. READ, Herbert. *Imagem e ideia*. Trad. Horácio Flores Sánchez. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

⁴⁴ PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, 31 out. 2002.

⁴⁵ CORDEIRO, Waldemar. *Concretismo como arte de criação contraposta à arte de expressão*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [s.d.].

estão intimamente ligados aos valores convencionados na sociedade que os gerou. Em palestra proferida na faculdade de Medicina em 1961, Cordeiro afirma que estes valores convencionados limitam, externamente, a criação artística; são eles

[...] limitados a uma certa comunidade de significados convencionais mas que não apresenta [sic] um significado absoluto. Uma arte de expressão é uma arte que por esse fato mesmo que é uma contradição fundamental, ela não pode, a meu ver, sobreviver às condições que a determinaram. A arte além desse valor convencional deve ter um valor objetivo próprio.⁴⁶

Na mesma palestra, dizia Cordeiro: "Não há dúvida então que a arte de expressão, em certa medida, depende de uma comunicação verbal; eu acho que toda a arte moderna, no seu lado positivo, lutou para conferir à arte um valor objetivo, um valor real, e não apenas liberdade da dependência [...]." ⁴⁷ Fica claro como a concepção da arte como criação, produção ou conhecimento faz parte de um desejo de devolver à arte a sua autonomia frente ao conhecimento verbal ou discursivo: "a arte moderna, a meu ver, tentou, devolveu a arte à sua natureza própria e seu conteúdo próprio." E a autonomia da arte, assim definida, estava baseada diretamente nas teorias da pura visualidade – a arte objetiva o conhecimento *sensível*, que é independente do conhecimento intelectual, verbal: "Não há conteúdos verbais na arte. O único conteúdo é representado pelos sinais mesmos da arte, não existem outros conteúdos fora daquilo que nos comunicam as aparências."⁴⁸ Por outro lado, este parágrafo introduz, para além da simples autonomia do fato artístico, a idéia de um *valor objetivo* da criação artística: este valor será determinado, por um lado, pela racionalidade da forma, instituída a partir da geometria, como vimos, e, por outro, pela psicologia da forma, como veremos mais adiante.

2.5. Benedetto Croce

À oposição entre "arte de expressão" e "arte de criação" deveria corresponder a completa rejeição do pensamento estético de Benedetto Croce (1866-1952), que fez do conceito de expressão (e da igualdade entre expressão e intuição) a pedra fundamental do

⁴⁶ _____. *Arte concreta*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [1961].

⁴⁷ Ibid..

⁴⁸ Ibid..

seu sistema filosófico-estético. É curioso, porém, que isso não ocorra; pelo contrário, a comparação entre as idéias de Croce e o pensamento de Cordeiro revela mais pontos em comum do que divergências. Além disso, o filósofo italiano é o responsável por colocar em jogo, de forma decisiva, as relações entre arte e linguagem, que se tornariam tão importantes nos desenvolvimentos do trabalho de Cordeiro depois fim do concretismo "histórico". Ao traçar este paralelo entre Cordeiro e Croce não pretendemos afirmar a ascendência deste sobre aquele, mas colocar o pensamento de Cordeiro na perspectiva da sua inserção no ideário estético do século XX, de que Croce faz parte fundamental.

Para isso precisamos, em primeiro lugar, observar a relação entre Croce e a "pura visualidade". O pensamento de Fiedler, que influenciaria, além de Cordeiro, na própria constituição das vanguardas construtivas (em Mondrian e Walter Gropius), era conhecido na Itália desde 1911 através do texto *La teoria dell'arte come pura visibilità*, de Benedetto Croce.⁴⁹ É através desta primeira inflexão croceana, portanto, que o pensamento de Fiedler penetra na Itália. Há grandes diferenças entre Croce e Fiedler, mas também importantes coincidências. O texto de 1911 é composto metade como crítica e metade como louvor. A principal crítica dirige-se contra a redução de todas as artes àquela que depende exclusivamente da visão, em detrimento das demais formas artísticas – assim como dos demais sentidos. Não haveria nenhuma razão, segundo Croce, para que a visão fosse tomada como a principal e única forma de apreender o objeto estético; nem a própria pintura, aliás, é apreendida com o uso exclusivo da visão. O louvor refere-se à concepção gnoseológica da atividade artística: já na seção histórica da sua *Estetica*, Croce reconhecia em Fiedler o valor das suas comparações entre arte e linguagem como formas da constituição da consciência. Na exposição de 1911 ele afirma que o filósofo alemão parte conscientemente da *Crítica da razão pura* de Kant – do seu método lógico e gnoseológico – distinguindo o "belo" do "artístico" (precisamente o que Cordeiro destacou ao historiar a "pura visualidade") e definindo, desde então, a arte como forma de conhecimento não-conceitual, não-intelectivo ou lógico, mas intuitivo. Para Croce, então, Fiedler teria sido o único precursor, fora da Itália, da sua compreensão da arte como desenvolvimento do conhecimento intuitivo ou expressivo, que completa a consciência intelectual mas que

⁴⁹ Incluído em CROCE, Benedetto. *Nuovi saggi di estetica*. Bari: Laterza & Figli, 1958.

permanece diversa dela. Ao negar qualquer hiato entre visão e expressão, ele teria sido também o único a reconhecer a íntima relação entre intuição e expressão, que é a base de toda a estética croceana.⁵⁰

As coincidências entre Croce e Fiedler são irradiadas para a relação entre Croce e Cordeiro, embora isto não fique claro apenas pelas citações diretas de Cordeiro. Ao opor as duas visões fundamentais da atividade artística, o filósofo italiano será citado para efetuar uma crítica a Hegel, colocado como o maior representante da estética idealista. Quanto à afirmação hegeliana de que "a arte na sua mais alta destinação é e permanece um passado", diz Cordeiro que

Benedetto Croce comenta essa frase dizendo que o romantismo e o idealismo metafísico puseram a arte tanto lá no alto que necessariamente acabariam percebendo que em zonas tão abstratas ela não serviria para nada. Isso não quer dizer que Croce não seja ele também um idealista. É que há muitas tonalidades de idealismo que representam as formas particulares que essa concepção geral vem tomando no desenvolvimento histórico [...].⁵¹

Croce representaria, para Cordeiro, uma graduação do pensamento idealista, servindo inclusive para criticar este mesmo pensamento em suas formulações mais extremas. Em outro lugar, Croce é citado para embasar sua argumentação sobre os usos e a importância da arte sacra: "Segundo Benedetto Croce, a religião é conhecimento, e como tal está incluída nas formas e subformas deste."⁵² O autor não poderia ignorar, portanto, a doutrina croceana da arte como forma de conhecimento, que é precisamente o que o autor italiano compartilha com Fiedler. São estas as duas únicas referências diretas a Croce na obra escrita de Cordeiro; mas esta ausência quase completa torna-se algo eloquente na crítica ao hedonismo da pintura abstrata "fácil", dirigida contra Sérgio Milliet, Cícero Dias e Samson Flexor, que é perfeitamente simétrica com a crítica ao hedonismo presente na *Estética* de Croce. Podemos supor, portanto, que Cordeiro conhecia perfeitamente o corpo fundamental das idéias de Croce, ainda que não concordasse com o seu idealismo. A sua negação da expressão pode ser entendida, portanto – mas apenas até certo ponto –, como

⁵⁰ A relação entre Croce e Fiedler é discutida em RAGGHIANI, Carlo R. *Prefazione*. In FIEDLER, Konrad. *L'attività artistica*. Trad. Carlo Sgorlon. Vincenza: Neri Pozza, 1963.

⁵¹ CORDEIRO, Waldemar. *Concretismo como arte de criação...* In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [s.d.].

⁵² _____. "Pode a arte moderna estar a serviço da Igreja e do culto?" *Folha da Manhã*, São Paulo, 27 de janeiro de 1952. In BOHNS, op. cit., p. 218.

uma negação dos pressupostos idealistas de Croce, ou seja, a expressão como *forma do espírito*, a que será oposta a visão da arte como *forma do ser*. No entanto, o paralelo entre Cordeiro e Croce revela coincidências fundamentais que devem ser observadas mais de perto.

Em consonância com as futuras formulações de Cordeiro, a estética croceana, apesar da sua inflexão idealista, na realidade não afirmava à arte o papel de expressar *conteúdos*, em especial conteúdos verbais: "(...) quando tomamos 'conteúdo' como igual a 'conceito', é verdadeiro, não apenas que a arte não consiste de conteúdo, mas que ela também *não tem conteúdo*."⁵³ A arte, para Croce, é *apenas* expressão assim como é *apenas* imagem, e não guarda relação direta com a natureza percebida. As *impressões*, ou seja, aquilo que percebemos da natureza, só fazem parte do fato estético como ponto de partida para a pura expressão.

No fato estético, a atividade expressiva não é adicionada ao fato das impressões, mas estas últimas são formadas e elaboradas por ela. As impressões como que reaparecem na expressão, como água colocada em um filtro, que reaparece, a mesma e ainda assim diferente, do outro lado. *O fato estético, portanto, é forma e nada mais que forma.*⁵⁴

O conteúdo, na obra de arte, consiste então apenas naquilo a partir de que se cria: a matéria-prima da expressão. Mas este conteúdo não se verifica, de forma alguma, na obra de arte; na obra, o conteúdo não está presente, não está sequer representado. A obra é constituída de outra substância: a forma. Diz Croce: "Disto se infere não que o conteúdo seja algo supérfluo (ele é, ao contrário, o ponto de partida necessário ao fato expressivo); mas que *não há passagem* das qualidades do conteúdo para as da forma."⁵⁵ A arte, portanto, consiste na elaboração destes conteúdos (que, no contexto da arte figurativa, que é o contexto a que Croce pertence, refere-se às impressões sensíveis tiradas da realidade) em forma expressiva, formal, intuitiva. E esta expressão constitui uma forma de conhecimento que *precede* o conhecimento conceitual. A arte *forma novos modos de expressão*, ou seja, forma novos conceitos – novas intuições, novas expressões, novas formas de dizer e

⁵³ CROCE, Benedetto. *Aesthetic as science of expression & general linguistics*. Trad. Douglas Ainslie. New Brunswick, NJ: Transaction, 1995, p. 25

⁵⁴ Id., pp. 15-16. Grifo nosso.

⁵⁵ Id., p. 16. Com grifo no original.

imaginar o mundo. Somente após a formação destes conceitos é que o pensamento intelectual pode tê-los diante da consciência, e operar com eles. Por isso o conhecimento intuitivo precede o conhecimento intelectual; o segundo não existe sem o primeiro, assim como a prosa não existe sem antes existir a poesia. Para a estética croceana, em outras palavras, a arte "forma" a linguagem, criando novas formas de expressão. E é esta a inflexão croceana que podemos inferir no pensamento de Cordeiro – a de que a arte precede o pensamento conceitual e lógico, formando os seus elementos fundamentais, o que se dá, na arte concreta, através da manipulação dos dados fundamentais da consciência: o espaço e o tempo.

Mas é na ligação direta entre arte e linguagem, tributária da filosofia croceana, que o paralelo entre Cordeiro e Croce se manifesta de forma mais premente. Desde o início, o tema já aparece nos textos de Cordeiro, pois é exatamente nos termos de uma analogia com a linguagem que Cordeiro compreende a necessidade da arte concreta. Desde 1949, e portanto mesmo antes de assumir a denominação mais exata de "arte concreta", ele já se refere ao abstracionismo como o movimento de ruptura "que pretende reivindicar a linguagem real das artes plásticas."⁵⁶ Esta seria a linguagem autônoma da pintura, que se utiliza dos elementos estabelecidos no *Manifesto Ruptura* – a bidimensionalidade, a atonalidade e o movimento linear – aproximando-se portanto de uma leitura croceana da "pura visualidade": a "linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que não desejam ser nem pêras nem homens."⁵⁷ Neste sentido, o concretismo busca estabelecer as bases de uma verdadeira linguagem visual moderna, que se difundiu, até certo ponto, na atividade projetiva dos produtos industriais e especialmente no *design* gráfico. Em outras palavras, a arte concreta buscou estabelecer as matrizes fundamentais da expressão plástica do seu tempo.

Teríamos, aqui, então, uma prefiguração – algo tênue, é verdade – da ligação decisiva entre arte e linguagem que seria realizada por Cordeiro na década de 60. Ao dividir a sua própria produção artística (e, com ela, a história da arte moderna) nos períodos

⁵⁶ CORDEIRO, Waldemar. "Abstracionismo". In BOHNS, Neiva. Op. cit., p. 181 [1949].

⁵⁷ _____. "Ainda o abstracionismo". In BOHNS, op. cit., p. 183 [1949].

sintático (em que se estudava as relações entre os signos), pragmático (que estudava as relações entre os signos e o intérprete) e semântico (que estuda as relações entre os signos e os significados), ele fazia uma analogia direta com os estudos da comunicação e da linguagem, repetindo a famosa distinção de Charles Morris entre as diferentes dimensões da comunicação através de signos. A hipótese – de que a associação entre arte e linguagem teria sido sugerida diretamente pela estética de Croce – não é, em absoluto, comprovável. Mas, para além de situar o pensamento de Cordeiro em relação ao influente pensador italiano, ela coloca desde já o tema fundamental desta associação, que seria realizada, no plano artístico, através da poesia concreta.

2.6. Arte e poesia concreta

A proximidade entre a arte e a linguagem no concretismo se manifesta também na íntima relação histórica entre arte e poesia concreta. Foi em 1952, por ocasião da exposição *Ruptura*, que os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari entraram em contato com os artistas concretos. A convivência entre eles faria da arte concreta uma manifestação interdisciplinar, ampliando as suas formulações teóricas. A poesia concreta representou também uma renovação radical na cultura literária brasileira, atualizando os meios expressivos de modo a utilizar poeticamente elementos gerados através da tecnologia. Assim, a poesia concreta se utilizava da diagramação da página e dos efeitos gráficos possibilitados pela escrita à máquina, seguindo o precedente de Mallarmé – o primeiro a empregar, de forma poética, os efeitos ligados à visão, à composição do texto na página e seus respectivos efeitos de "cheio" e "vazio". O material trabalhado pelos poetas concretos é a palavra como coisa, a palavra em sua presença visual, semântica e sonora – a palavra na sua dimensão "verbivocovisual", como eles diziam, parafraseando Joyce. A palavra será então tomada como elemento autônomo, ou seja, desligada da necessidade de estar inserida em uma ordem lógico-discursiva; as palavras serão então "dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema."⁵⁸ O poema passava então a ser um dado não meramente semântico e sonoro (rítmico), como no poema tradicional, ligado à estrutura do

⁵⁸ CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta*. In CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 2a. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 34 (doravante indicado apenas por *Teoria da poesia concreta*)[1955].

verso. Ele funcionava também ao nível do dado visual, e neste sentido as experiências dos poetas concretos eram paralelas às formulações visuais dos artistas concretos. O poeta passa, então, a atuar também no campo da organização visual, e o poema se realiza numa síntese entre a escrita e a imagem.⁵⁹

A teoria da poesia concreta é insistente em render o crédito às suas origens e referências históricas: além de Mallarmé, são precursores da poesia concreta James Joyce, Ezra Pound e E. E. Cummings. No Brasil, os precursores são Souzaândrade (de *O Inferno de Wall Street*), Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. No campo teórico, a ampla informação dos irmãos Campos e de Pignatari incorporaria o pensamento do formalismo russo, especialmente o conceito de *estranhamento*, que explica como uma palavra pode ser utilizada de forma a transformar o seu significado referencial "normal", convencional, quebrando as expectativas pré-determinadas do receptor.⁶⁰ O futurismo russo (profundamente ligado às teorias formalistas), defendido nas revistas *Lef* e *Nóvi Lef*, de que Maiakóvski era o diretor, já pensava a poesia como *produto*. As palavras, no discurso poético, não teriam referência a nenhuma realidade externa; ao contrário, elas fundam uma realidade em si.⁶¹ Este ponto de vista, adotado pelos poetas concretos, consiste na analogia fundamental entre a arte concreta e a poesia realizada por Pignatari e pelos irmãos Campos. Seria por isso que Augusto de Campos escreveria, em 1955:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.⁶²

Por outro lado, a poesia concreta identificava-se com a arte concreta visual também pelos "temas" abordados, na medida em que assumia uma atitude de incorporação das condições estruturais da civilização industrial. O problema do movimento – ou melhor, do

⁵⁹ As ligações entre arte e poesia concreta são abordadas em BOHNS, op. cit., cap. VII.

⁶⁰ Cf. SÁ, Antonio Sérgio Lima Mendonça e Alvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983, p. 140.

⁶¹ POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 28.

⁶² CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta*. In *Teoria da poesia concreta*, p. 34 [1955].

movimento *mecânico* – torna-se assim um problema essencial tanto da arte concreta visual quanto da poesia:

Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa. E não se estranhe falar aqui em "mecânica": já Norbert Wiener (*Cybernetics: the human use of human beings*) nos adverte do equívoco e do inútil saudosismo individualista de tratar pejorativamente tudo o que é mecânica. Isto nos leva às relações entre a geometria e a pintura geométrica: a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica enfim.⁶³

Observe-se a citação de Norbert Wiener, o criador da cibernética, que se tornaria tão importante para os desenvolvimentos teóricos e artísticos de Cordeiro na década seguinte. Pignatari (que traduziria o livro de Wiener em 1974) é indiscutivelmente o precursor, para Cordeiro, das pesquisas envolvendo a cibernética e a automação, tendo sugerido a ele o uso do computador na arte já na década de 50. Além disso, ele será, dentre os poetas, o mais penetrante observador e teórico da arte visual do concretismo, incorporando à teoria da poesia concreta a postura ideológica de Cordeiro – a inflexão gramsciana – e os ensinamentos da *Gestalt*, de que ele recuperaria, em especial, o conceito de *isomorfismo*.

Cordeiro e Pignatari incorporavam o núcleo mais ideologicamente ativo da arte concreta: "Eu e o Cordeiro lutávamos junto com o Villanova Artigas, que representava o Partidão. Essa idéia é hoje muito comum, mas naquele tempo a grande novidade era Gramsci. O Cordeiro foi quem trouxe Gramsci para nós."⁶⁴ Assim diz Pignatari, no seu depoimento a Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger, para logo depois refazer a ligação da ideologia com a discussão artística:

A idéia era de uma arte que estivesse ao nível da evidência em que você formasse ideogramas complementares e simples da visualidade que poderiam ser encontrados numa porta de tinturaria, ou que um operário desenhasse e que uma criança fizesse. Trata-se de fazer uma arte um pouco anômica que encontrasse os fundamentos de sua própria articulação. Não era uma arte para pintar quadros, eram matrizes para futuras artes.⁶⁵

⁶³ PIGNATARI, Décio. *Arte concreta: objeto & objetivo*. In *Teoria da poesia concreta*, p. 39 [1956].

⁶⁴ In COCCHIARALLE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, pp 72-73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

O que Pignatari chama de "matrizes para futuras artes" eram os fundamentos de uma linguagem visual moderna, que invadiria, além das artes plásticas, o design gráfico e de produtos.

As posições de Cordeiro e Pignatari eram decididamente contra uma visão nacionalista da cultura, assim como contra as ingerências externas na arte promovidas pelas doutrinas do realismo socialista. Eles se colocavam, assim, contra as posições culturais assumidas pela esquerda dominante, mas sem que isso significasse pertencer "ao outro lado". Pignatari e Cordeiro colocavam-se contra a arte pretensamente revolucionária mas que era feita de maneira retrógrada, sem refletir as reais condições da vida na civilização industrial.

Então essa era uma das contradições. Nós íamos junto com o Partido até um ponto; quando era negócio de arte a gente se separava. Porque nós defendíamos uma arte *concreta* e achávamos que – que foi a coisa do Cordeiro – que você fazer uma coisa *construída* tinha mais a ver com o universo revolucionário marxista do que ficar fazendo realismo socialista.⁶⁶

Na teoria da poesia concreta (cujas idéias eram compartilhadas, até certo ponto, por Cordeiro), a idéia da revolução está diretamente imbricada com as condições objetivas da produção industrial, ligando-se, portanto, à racionalidade da máquina:

Um operário que trabalha uma peça no torno não escreve nela o seu nome ou sua revolta. A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas: constrói edifícios com vidro rayban e sabe que nunca irá morar neles; constrói super-luxuosos aviões e sabe que nunca poderá voar neles. E sabe também que só poderá acabar com as injustiças sociais através de idéias e ações claras e conjugadas.⁶⁷

Juntos, eles viajaram ao Congresso Continental de Cultura Latino-Americana, realizado em Santiago, no Chile, em 1953, como companheiros de jornada do PCB. No Congresso, Cordeiro polemizou com Diego Rivera, que defendia o muralismo mexicano, na corrente do realismo socialista.

⁶⁶ PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, 24 set. 2001.

⁶⁷ _____. *Construir e expressar*. In *Teoria da poesia concreta*, p. 125 [1959].

Por outro lado, a partir das experiências visuais do concretismo, a poesia concreta seria também alimentada pelas teorias da psicologia da forma. No poema concreto, como realidade-em-si, a "sua estrutura é seu verdadeiro conteúdo."⁶⁸ O termo "estrutura" é utilizado no sentido da *Gestalt*, como "uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente"⁶⁹. O poema concreto é construído de forma a exigir uma apreensão "gestáltica", em que o campo visual – a página – tem uma função comunicativa, poética, tanto quanto as partes de que este campo se compõe – as linhas, as palavras e os espaços em branco. Além disso é a partir das teorias da *Gestalt* que Pignatari introduz na teoria da poesia concreta o conceito de isomorfismo. Este princípio era assim enunciado, de maneira geral, por Köhler, citado por Haroldo de Campos: "Qualquer consciência real, em cada caso, não só está estreitamente entrelaçada com seus correspondentes processos psicofísicos, mas ainda lhes é afim em suas propriedades estruturais essenciais."⁷⁰ Citando Kofka, é Haroldo também que busca apontar a utilidade do conceito para os estudos da linguagem e da psicologia da arte: "A teoria isomórfica, focalizando a atenção na correspondência de estruturas entre realidades dissemelhantes por sua natureza, será precioso instrumento de trabalho para o estudo do fenômeno lingüístico."⁷¹ Pignatari vê no isomorfismo a forma de reintegrar à palavra os seus significados reais, estabelecendo entre os dois uma relação de coisa-a-coisa – a coisa-palavra ligada, isomorficamente, à coisa-*designatum*:

com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica. §jarro§ é a palavra jarro e também o jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. isomorfismo.⁷²

A comunicação entre poetas e artistas concretos determinou influências recíprocas nos dois sentidos: os poetas tomaram a denominação "concreta" das artes plásticas,

⁶⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Poesia concreta – linguagem comunicação*. In *Teoria da poesia concreta*, p. 73 [1957].

⁶⁹ CAMPOS, Augusto de. *Pontos – periferia – poesia concreta*. In *Teoria da poesia concreta*, p. 17 [1956].

⁷⁰ Apud CAMPOS, Haroldo. Op. cit., p. 71, nota 4.

⁷¹ Ibid..

⁷² PIGNATARI, *Nova poesia: concreta*. Em minúsculas no original. In *Teoria da poesia concreta*, p. 42 [1956].

ampliando-a e especificando o seu sentido para o universo literário; por outro lado, o conceito de isomorfismo, utilizado por Pignatari, será retomado por Cordeiro, no ano seguinte, mas com um novo sentido, como veremos.

2.7. A influência da *Gestalt*

"O problema da apreensão do objeto pelos sentidos é o problema número um do conhecimento humano. A primeira aquisição científica, a primeira aquisição filosófica e a primeira aquisição estética estão reunidas de início no nosso poder de perceber as coisas pelos sentidos."⁷³ Assim abre Mário Pedrosa a sua tese apresentada em 1949 para o concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro: colocando o problema da percepção, fundamental tanto para a estética quanto para a própria teoria do conhecimento. A tese de Pedrosa foi um dos primeiros trabalhos do mundo, e indubitavelmente o primeiro no Brasil, a abordar o problema da arte colocando-o em relação à psicologia da forma.

Waldemar Cordeiro conhece Mário Pedrosa através de Almir Mavignier no mesmo ano de 1949, época das suas primeiras experiências na pintura abstrata. Ao tomar conhecimento da tese de Pedrosa, esta o interessa tanto que ele faz várias viagens ao Rio, com o objetivo de discutir as teorias da *Gestalt*, assim como problemas políticos com o crítico.⁷⁴ Tomando como ponto de partida este problema da percepção, Pedrosa havia discutido a existência de leis universais que a regulem:

O processo fisiológico resultante de um conjunto de excitações tende a organizar-se espontaneamente, conforme certas leis da estrutura, independentemente de quaisquer fatores precedentes. Essa organização espontânea de formas não se dá em virtude de nossos conhecimentos.⁷⁵

⁷³ PEDROSA, Mário. *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. In _____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996, p. 107.

⁷⁴ Cf. WILDER, op. cit., p. 47. Analívia Cordeiro, no entanto, desconhece contatos entre Cordeiro e Mário Pedrosa acerca da psicologia da forma. Décio Pignatari, no seu depoimento (Curitiba, 31 out. 2002), diz não se recordar da fonte dos primeiros contatos de Cordeiro com a *Gestalt*, mas lembra-se de que Cordeiro partia de um volume em espanhol de Paul Guillaume (*Psicología de la forma*) – que é um dos autores mais citados na tese de Pedrosa.

⁷⁵ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 108.

Em outras palavras, a percepção tal como descrita pela *Gestalt* não é determinada pela cultura, pela sociedade, pelas condições históricas; ela é universal, e é universal por ter base fisiológica. Além disso, buscando as leis universais da percepção, a *Gestalt* pode oferecer à arte os conhecimentos para o seu desenvolvimento autônomo, desligado de conteúdos externos. As pesquisas da *Gestalt*, diz Pedrosa,

Dão assim uma base científica e objetiva para o estudo da percepção estética e a análise psicológica dos problemas da forma em arte. Permitem-nos compreender melhor o mecanismo das sensações e emoções que toda forma artística exerce sobre nós, independentemente de qualquer significado, de qualquer conteúdo exterior.⁷⁶

Assim, a *Gestalt* irá oferecer à arte concreta o amparo científico e racional necessário às suas aspirações a uma arte universal e autônoma para além da geometria, ao ampará-la diretamente nos caracteres fisiológicos da percepção.

No texto *Ruptura*, em que responde às críticas feitas por Milliet à exposição de 1952, Cordeiro elenca os novos princípios que devem nortear a criação artística contemporânea: "a) – construção espacial bidimensional (o plano); b) – atonalismo (as cores primárias e as complementares); c) – movimento linear (fatores de proximidade e semelhança)."⁷⁷ Os "fatores de proximidade e semelhança" a que Cordeiro se refere são tirados diretamente das teorias da psicologia da forma. De acordo com estas – desenvolvidas experimentalmente por Wertheimer, Köhler e Kofka – a percepção organiza o campo visual de forma espontânea, buscando sempre conformá-lo da melhor maneira possível. Assim, elementos diversos tendem a ser "agrupados" de acordo com a sua posição dentro do campo visual – segundo o critério de proximidade – ou de acordo com qualidades que estes elementos possuam em comum – segundo o critério de semelhança, manifestada no campo visual através de fatores como cor, forma ou direção.

É através da organização do espaço criada com o intuito de gerar agrupamentos perceptivos que Cordeiro evoca, nas suas obras, a idéia de movimento – sempre um movimento mecânico, industrial, racionalizado, geométrico portanto. Os procedimentos

⁷⁶ Ibid..

⁷⁷ CORDEIRO, Waldemar. "Ruptura". In BELLUZZO, op. cit., p. 63 [1953].

geométricos de construção (rotação, transporte de figuras) são realizados de forma que as figuras articulem-se perceptivamente entre si, de forma contínua e dinâmica. E é o olhar que atribui a idéia de movimento às formas, fato demonstrado pela psicologia da forma desde as suas origens nos estudos de Wertheimer sobre o "efeito *phi*". A *Gestalt* demonstrava o fator decisivo da "produtividade" do olhar, provando que o olhar não é passivo, ele organiza e estrutura o campo visual espontaneamente. Neste sentido, ver é criar: como disse Mário Pedrosa em sua tese, "o ato de perceber é já um ato de criação."⁷⁸ E, assim, do olhar criativo sobre o espaço surgia a outra forma elementar do conhecimento, de acordo com a doutrina kantiana: o tempo, que estava pressuposto no movimento. A arte concreta, assim, buscava abarcar as duas formas fundamentais da consciência sensível – o espaço e o tempo, pressupostos de toda e qualquer percepção. Evidencia-se, assim, a importância do pensamento de Pedrosa para a arte concreta, no que ele se ligava a Fiedler – pois para o crítico, assim como para Fiedler, a percepção estética se ligava às estruturas fundamentais da percepção: "(...) a arte seria uma espécie de correção individual, consciente, da percepção primeira, no sentido de lhe dar uma estrutura idealmente perfeita. É um retificador consciente mas desinteressado da percepção, respeitoso porém de sua autêntica espontaneidade primeira."⁷⁹ É como "retificador consciente e desinteressado da percepção" que a arte concreta podia afirmar-se como a criadora de uma visualidade simultaneamente popular e moderna, objetivamente fundada na fisiologia da visão. "Do ponto de vista fisiológico todos os homens de todos os tempos e de todas as raças são iguais"⁸⁰, diz Cordeiro – afirmando, através da *Gestalt*, a universalidade da linguagem artística proposta pela arte concreta. A psicologia da forma afinava-se portanto com o pensamento estético de Fiedler, na medida em que descreve os mecanismos fundamentais da percepção – que nada são além dos mecanismos fundamentais do conhecimento sensível-visual. A arte concreta parte, assim, do pensamento de Fiedler, mas encontra na psicologia da forma o seu fundamento científico, que assegura a sua objetividade racional. Em 1957, escrevia Cordeiro:

⁷⁸ PEDROSA, Mário. Op. cit., p. 177.

⁷⁹ Id., p. 148.

⁸⁰ CORDEIRO, Waldemar. "Realismo: 'musa da vingança e da tristeza'". *Habitat*, São Paulo, 83, maio/junho de 1965. In BELLUZZO, op. cit., p. 130.

Ora, o interesse pela *Gestalt* – tantas vezes mal compreendida e mal empregada – tem por base a indagação sobre a racionalidade da forma, tanto comum como artística, indistintamente, sem diferenciações idealísticas, a racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter ligação imediata com o real.⁸¹

Como veremos adiante, porém, seria na articulação entre a percepção fisiologicamente concebida, através da *Gestalt*, e a construção geométrica e "matemática" que surgiria uma das contradições intrínsecas da arte concreta. A demonstração desta problemática excede, porém, os limites do discurso, tornando necessário, agora, proceder aos documentos visuais da arte concreta nos moldes de Cordeiro: às obras.

⁸¹ _____. "Teoria e prática do concretismo carioca". *a.d. arquitetura e decoração*, 22, março/abril de 1957. In BELLUZZO, op. cit., p. 72.

3. A obra concreta

Passamos agora das idéias professadas por Cordeiro à sua aplicação prática na realização das obras da arte concreta. Observaremos, aqui, como se dá a passagem do pensamento político e estético que abordamos até agora às obras; em outras palavras, como a teoria se torna poética artística. Esta passagem não é imediata, e na transição da teoria para a prática artística surgem contradições que procuraremos, aqui, demonstrar.

3.1. As primeiras experiências

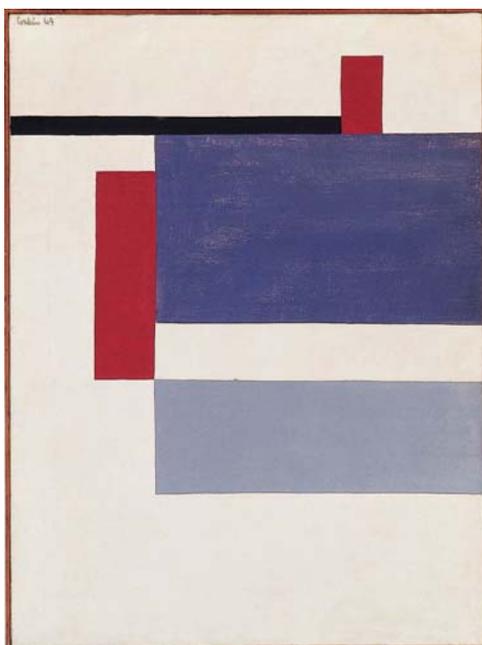


Fig. 1 - *Estrutura plástica*, 1949. Têmpera sobre tela, 73x54 cm. Col. Ricardo Akagawa.

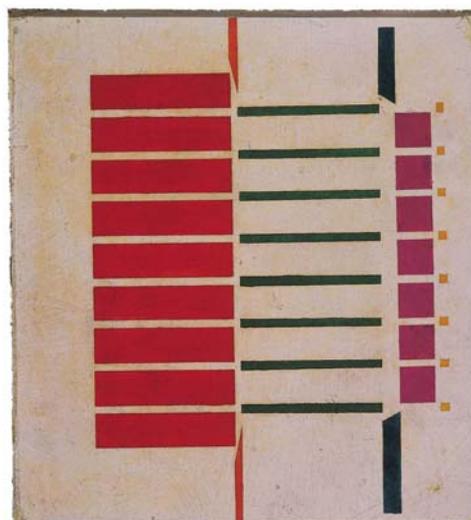


Fig. 2 - *Sem título*, 1950. Esmalte s/ madeira, 30x27 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

As obras de Cordeiro na exposição *Ruptura* são o resultado de uma pesquisa iniciada em 1949, sob a influência decisiva de Mondrian.¹ *Estrutura plástica*, de 1949 (fig. 1), é um dos quadros deste período de formação: composto na alternância entre retângulos verticais e horizontais, ele remete à pureza do neoplasticismo, como atesta também a

¹ WILDER, op. cit., p. 98. Enrico Prampolini havia publicado um artigo sobre Piet Mondrian no boletim do *Art Club* em fevereiro de 1946, que muito provavelmente chegou às mãos de Cordeiro. Cf. MARCHIS, op. cit., p. 562.

economia das cores, aplicadas sobre um fundo branco, neutro. No entanto, não são, aqui, as cores puras do neoplasticismo (azul, amarelo e vermelho) que compõem o quadro, mas cores misturadas – um azul mais forte, outro mais desmaiado; outros elementos são realizados num marrom avermelhado, assim como a borda do quadro. As cores definem, desde já, direções de leitura, gerando associações visuais por semelhança: o olhar agrupa os dois elementos verticais em marrom, e associa – mas apenas até certo ponto – os dois tons de azul, aplicados aos retângulos horizontais. Aparecem aqui os primeiros procedimentos que buscam encontrar, como em Mondrian, os elementos fundantes de uma nova linguagem visual não-representativa. No quadro *Sem título* de 1950 (fig. 2), vemos a mesma alternância entre elementos horizontais e verticais, e a mesma economia de cores; começa já a delinear-se, aqui, porém, uma *lógica visual* que perpassa a composição. O quadro se desenvolve de acordo com um programa, um sistema de relações: da esquerda para a direita, a primeira coluna de elementos, em vermelho, origina a segunda – criada a partir dos vazios da primeira –, realizada na cor complementar, o verde. A terceira coluna é executada a partir do mesmo princípio, em roxo, e origina a última coluna de quadradinhos amarelos. O quadro é animado por uma lógica geométrica interna, o que será depois desenvolvido à exaustão nas *Idéias visíveis*, como veremos.

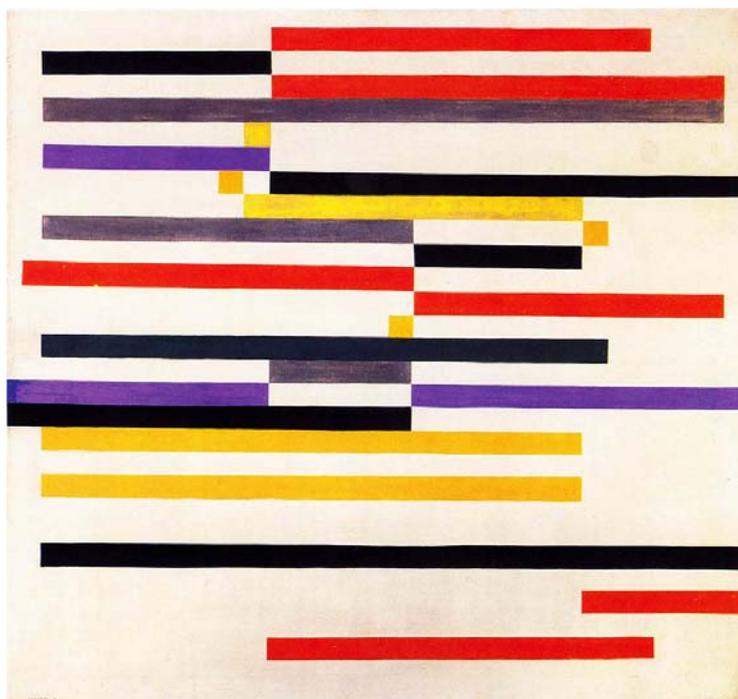


Fig. 3 - *Movimento*, 1951. Têmpera sobre tela, 90,2x95 cm. MAC-USP, SP.

A tela *Movimento*, de 1951 (fig. 3), pertencente ao acervo do MAC-USP, é composta de linhas horizontais executadas em um número controlado de cores; a colocação dos elementos não segue, no entanto, uma lógica estrita, mas busca gerar um movimento que é o movimento da percepção, da articulação gestáltica entre os elementos. O olhar constrói um movimento que se desenvolve da esquerda para a direita, de cima para baixo, mas que não é inequívoco: a colocação desarticulada das cores, a alternância entre quentes e frios impede o movimento de ser claro e explícito. O uso das cores é realizado de modo a equilibrar as quantidades de quente e frio, mas sem jamais criar áreas em que predominam um ou outro muito claramente. Os planos que eventualmente podem surgir, destacando-se do fundo do quadro, são instáveis e retornam rapidamente ao lugar de onde vieram – a superfície bidimensional.

Nestes três quadros, Cordeiro desenvolve os primeiros esforços no sentido de trabalhar os "valores essenciais da arte visual", tais como seriam colocados no manifesto *Ruptura* de 1952 – o espaço-tempo, o movimento e a matéria. Não há, entre eles, no entanto, uma unidade estilística ou "temática" (na medida em que a abstração possui "temas") que determine uma orientação precisa para os seus trabalhos; entre 1948 e 1952 assistimos a um período de formação e maturação de uma linguagem visual que estará configurada com nitidez na exposição de 1952. Mas estão aqui presentes, desde já, algumas das idéias fundamentais da arte concreta tal como seria desenvolvida na obra plástica de Cordeiro: a influência do neoplasticismo, o quadro como objetivação de um programa racional e geométrico, e o uso das leis perceptivas estruturadas pela psicologia da forma.

3.2. As obras de *Ruptura*

A exposição *Ruptura*, longe de ser homogênea, apresentava pesquisas formais diversas entre os vários integrantes do grupo, mas com alguns pontos em comum – a linguagem estritamente geométrica e a pesquisa formal em seu estado mais puro, com a ausência completa de elementos subjetivos ou narrativos. Os quadros de Cordeiro que

participaram da exposição² são verdadeiros exercícios de geometria. Cada obra é gerada através de um raciocínio geométrico que inclui as dimensões do suporte e ordena a articulação dos elementos, resultando em um aspecto geral que lembra o de um diagrama. Cordeiro utiliza-se quase que exclusivamente de linhas finas que desenham retas, arcos e círculos, em poucas cores, sobre fundos monocromáticos; somente algumas figuras geométricas menores são preenchidas com cores homogêneas, destacando-se do fundo. Existe, por trás dos quadros, um "programa" de operações lógico-geométricas que determina o surgimento das formas e seu desenvolvimento. "[...] Intencionalmente os nossos quadros eram programados – os quadros concretos poderiam ter sido executados por uma tipografia, por uma indústria, por uma máquina – porque eles tinham à sua base um programa numérico (...)", dirá Cordeiro em um depoimento de 1970³. Assim, os quadros de Cordeiro apresentados em *Ruptura* funcionavam como "mecanismos" geométricos, desenvolvendo-se de acordo com um algoritmo, ou seja, uma série de operações geométricas pré-determinadas. Ao artista cabia projetar estas relações pré-definidas, que se desenvolviam de forma "autônoma" no quadro, ou melhor, que se *objetivavam* no quadro. A ligação com a "arte de puras relações" preconizada por Mondrian é evidente, mas o enfoque de Cordeiro, aqui, é estritamente racional: o artista é um projetista, o quadro é um produto, e um produto industrial, inclusive na matéria de que é feito – em geral, os quadros eram executados em tinta industrial ou massa colorida sobre o material hoje conhecido como eucatex.

"A obra de arte não contém uma idéia, ela é uma idéia", dizia o convite da exposição, citando Fiedler. A obra era considerada, portanto, como a realização de um projeto previamente concebido, que era uma idéia abstrata, lógica, objetivada visualmente no quadro. Como preconizado por Max Bill, cada quadro possuía uma lógica interna e própria que geria o seu desenvolvimento. O estilo dos trabalhos apresentados em *Ruptura* surge pela primeira vez em um quadro *Sem título* de 1950 (fig. 4): nele associam-se o

² De acordo com a pesquisa realizada em CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

³ CORDEIRO, Waldemar. *Arte produzida por computador*. Depoimento gravado. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna / Museu da Imagem e do Som, 16 mai 1970. Transcrição Givaldo Luiz Medeiros. In CORDEIRO, Analívia, op. cit..

caráter de quadro programado, gerado através de articulações geométricas precisas, e um aspecto de "diagrama", com o predomínio de linhas finas e poucas cores.

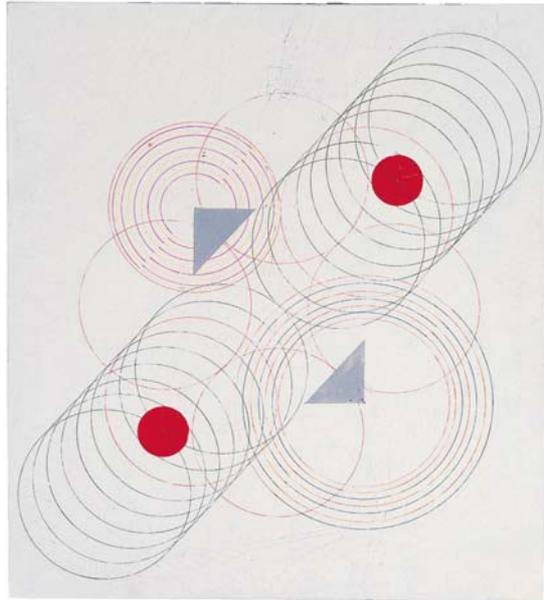


Fig. 4 - *Sem título*, 1950. Esmalte s/ compensado, 42x38 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

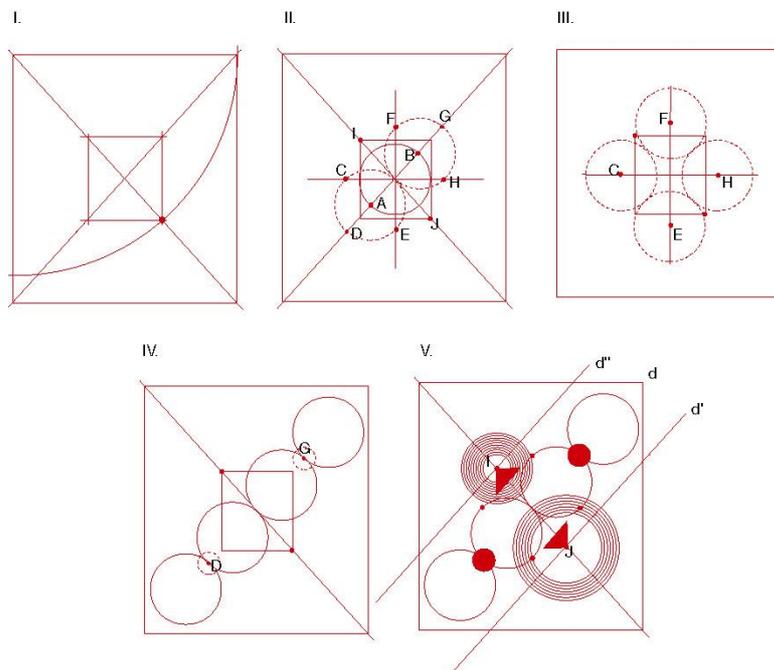


Fig. 5

A análise geométrica do quadro demonstra a lógica interna de relações que regem a sua formação (fig. 5): inicialmente determinamos um retângulo proporcional ao retângulo do suporte através da projeção do lado menor sobre uma das diagonais (passo I).

Inscrivendo um círculo neste retângulo, determinamos os pontos A e B, que são os centros de dois novos círculos iguais ao primeiro e que determinarão, na sua interseção com as diagonais e suas bissetrizes (os eixos médios do suporte), os pontos C, D, E, F, G e H. Por sua vez, as pontas do retângulo proporcional localizadas na diagonal oposta a AB determinam os pontos I e J (passo II). Desta construção inicial é que são gerados os elementos do quadro: os pontos gerados nos eixos médios (C, E, F e H) são os centros de novos círculos (todos iguais ao primeiro círculo gerador) que aparecem no quadro em vermelho (passo III); os pontos D e G são os centros dos círculos menores preenchidos em vermelho, e também os pontos de tangência entre os primeiros e os últimos círculos da série que se sobrepõe na diagonal AB, do centro para as extremidades (passo IV). As linhas que unem estes círculos no lado superior e inferior, paralelas à diagonal AB, cortam o retângulo proporcional gerando os triângulos azuis cujos ângulos retos estão localizados nos pontos I e J. Estes pontos são os centros dos círculos em expansão e retração realizados em cores alternadas: cada círculo (menos o primeiro) é executado em duas cores, em metades azuis e metades vermelhas, alternadas. A alternância das cores nas duas seqüências de círculos é realizada a partir de duas linhas, d' e d'' , paralelas à diagonal d (passo V). Como vemos, a articulação entre os elementos do quadro é realizada por relações geométricas puras, realizando um programa, algoritmo ou mecanismo. As decisões tomadas pelo artista são numéricas, geométricas ou lógicas, e apenas abstratamente numéricas: ele se afirma como o projetista de um programa – uma *idéia* – que o quadro *objetiva*.

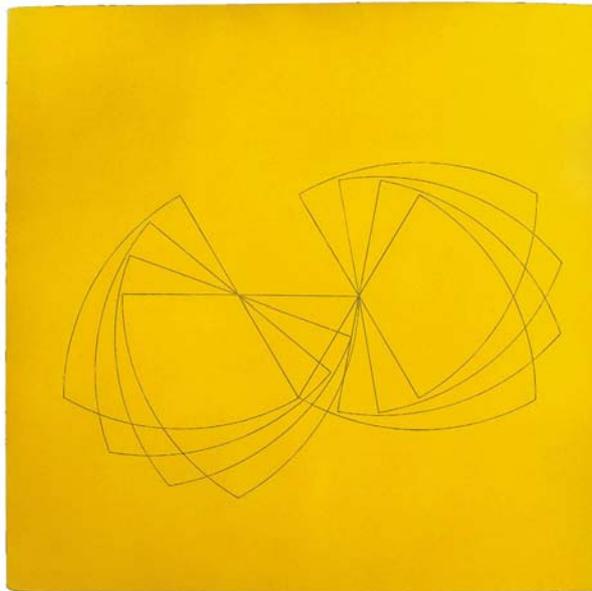


Fig. 6 - *Movimento ruptura*, 1952.
Esmalte sobre eucatex, 51x51 cm.
Coleção Família Cordeiro, SP.

Os quadros de Cordeiro presentes na exposição *Ruptura* seguem, todos eles, esta forma de estruturação. Tomaremos como exemplo um quadro chamado *Movimento Ruptura* (fig. 6: entre outros: vários quadros têm este mesmo título, assim como vários outros são chamados *Idéia visível*), que traz outro mecanismo que será comum nos quadros de Cordeiro: o do movimento por rotação e repetição da figura.

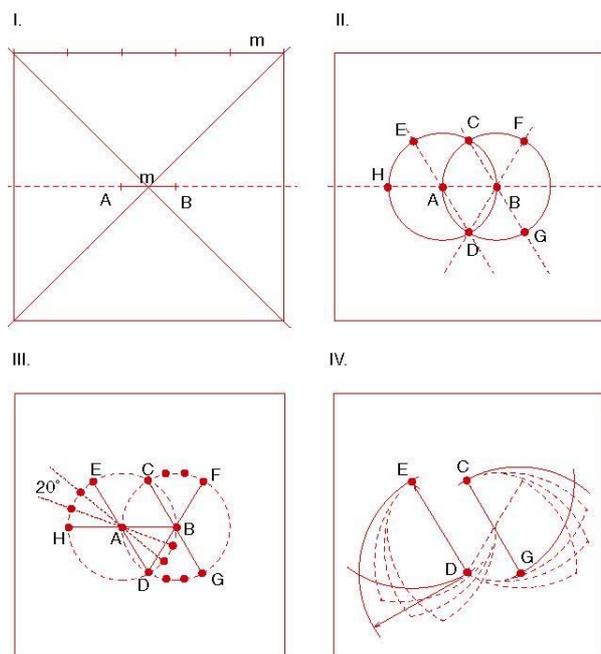


Fig. 7

Novamente, a análise geométrica mostrada na fig. 7 nos auxilia a compreender o processo formativo do quadro: no eixo médio horizontal centralizamos o segmento de reta AB de extensão m , correspondente a $1/5$ do lado do suporte (passo I). Os pontos A e B tornam-se centros de novos círculos de raio igual ao segmento AB original, determinando, nas suas interseções, os pontos C e D. Ligando as interseções C e D aos centros A e B determinamos, sobre os círculos, os pontos E, F e G; na interseção entre o círculo com centro em A e o eixo médio horizontal teremos o ponto H (passo II). A rotação se dará entre os segmentos HB e ED, com centro em A, e entre os segmentos DF e CG, com centro em B, em ângulos de 20° (passo III). As figuras geométricas a serem rotacionadas são criadas a partir de cada segmento: com centro em cada uma das extremidades, traça-se um arco com raio igual ao tamanho do segmento; o procedimento é repetido em cada um dos segmentos (passo IV). O movimento é criado pela transformação geométrica de uma figura através da rotação, configurando um movimento ideal, abstrato – que só subsiste no espaço ideal da geometria ou da percepção.

Está fora de questão, aqui, realizar a dissecação geométrica de cada um dos quadros de Cordeiro. O que nos importa é o significado intrínseco desta programação, o seu sentido para a "ideologia do concretismo". O que pretende Cordeiro com estes quadros que são a objetivação de um algoritmo, de um procedimento geométrico? No depoimento de 1970, ele responde exatamente a esta questão: "Substancialmente, no fundo era isso, tentar uma relação homem-máquina, máquina-máquina e máquina-homem, não é? – em termos de arte. Ela justamente... ela correspondeu ao período em que aconteceu o maior índice de industrialização no Brasil, 50-60 (...)." Ele prossegue: "Nós queríamos participar desse processo de industrialização, nós queríamos encontrar uma linguagem adequada para isso, nós queríamos que o artista não estivesse fora disso tudo, então isso era a nossa ambição."⁴

Era através desta programação racional, do "algoritmo geomético" como mecanismo gerador do quadro que Cordeiro buscava manifestar a homologia entre o quadro concreto e o processo produtivo industrial. O jogo geométrico do quadro era pensado como

⁴ Ibid..

continuidade da produção racionalizada, pré-concebida, planejada e programada típica dos processos industriais. O objetivo é constituir uma visualidade derivada das condições estruturais da técnica produtiva moderna, ligada diretamente a uma concepção racionalizada do trabalho. O trabalho da era industrial – este fazer programado, racionalizado e geométrico nos seus modos de operação – é que deve determinar a visualidade moderna, realizada no quadro concreto como paradigma do verdadeiro trabalho sob a civilização moderna. A proposição da arte concreta era radicalmente nova para os meios artísticos brasileiros, e, como nota Belluzzo, "deriva de um novo entendimento da estruturação do quadro, que aproxima modos de ver e modos de fazer, visualidade e materialidade, visualidade e técnica."⁵ Estabelece-se uma igualdade entre a forma de produção da obra e o seu conteúdo; a obra está como que entregue a si mesma, às suas próprias relações constitutivas e sintáticas – e, neste sentido, ela proporcionaria os fundamentos de uma nova linguagem visual autônoma, independente da representação da realidade. Além disso, o acabamento das obras concretas – que possuem efetivamente o aspecto de um produto industrial – visa não apenas torná-las o correlato artístico do produto industrial, mas também desligá-las de uma "expressividade" como manifestação do artista enquanto "eu" subjetivo. Estes quadros, quando observados de perto, possuem o aspecto de um trabalho realizado por um técnico de pintura automotiva: as linhas não são simplesmente desenhadas sobre o fundo monocromático, mas delicadamente escavadas no suporte e preenchidas de tinta, literalmente *construídas* de acordo com um projeto anterior à ação física sobre o quadro. A ação criativa não está pressuposta no quadro em si, mas na idéia que o gera – o programa, digamos, "digital" que a obra cumpre. Daí que seja perfeitamente possível reproduzir aqui, com o auxílio do computador, o procedimento gerativo dos quadros, através da análise geométrica: nestas obras, o que conta são relações instituídas e programadas que se objetivam no quadro: a "idéia visível" que comunicam. A obra de Cordeiro está então sujeita apenas às suas próprias leis gerativas, constituindo uma invenção puramente geométrica; neste sentido, é absolutamente correta a afirmação de Belluzzo de que a obra concreta "assume a forma do seu próprio conteúdo técnico."⁶ A obra concreta é, assim, uma entidade autônoma, referindo-se apenas a si mesma. Ela só mostra,

⁵ BELLUZZO, op. cit., p. 101.

⁶ Ibid..

ela só apresenta a sua própria evidência visual; é essa evidência visual o único dado oferecido à fruição – o que desautoriza o espectador a buscar quaisquer "conteúdos" ou "significados" para além do simples objeto estético, ou seja, o quadro.

Vemos que a arte concreta posiciona-se decididamente a favor da civilização industrial. É preciso lembrar que no marxismo clássico a industrialização, que proporciona o desenvolvimento das forças produtivas, ou seja, do proletariado, é a condição fundamental para o advento da nova sociedade. Dentro do contexto da industrialização da década de 50, era necessário que a arte acompanhasse – e apoiasse – os progressos humanos, na técnica e na ciência, atualizando o campo da visualidade. E neste sentido ela poderia tornar possível a ligação entre o artista e o homem do povo: ligar, na linguagem de Gramsci, os "simples" ao "intelectual orgânico", responsável pelo desenvolvimento de uma técnica projetiva artística, mas estruturalmente idêntica ao processo produtivo da indústria, inserida, portanto, neste universo programado e racionalizado. A arte concreta poderia atingir, portanto, o trabalhador da indústria, não apenas por pertencer ao seu mundo, mas por falar uma linguagem universal. Isso se manifestava através do uso da geometria, que assegurava a universalidade lógica do conhecimento que a obra "carregava", e da psicologia da forma, que assegurava a universalidade "humana" e fisiológica da percepção da obra. A busca dessa universalidade, tão evidente nos interesses teóricos de Cordeiro, busca religar a civilização industrial ao que ela possui de melhor e de mais promissor, ao fato de que ela é o estágio necessário para atingir uma nova ordem social, de acordo com o pensamento marxista clássico. E a arte concreta poderia assim afirmar-se como o paradigma do trabalho industrial; essa idéia, porém, esbarrava ainda no problema da execução física das obras, realizadas de maneira artesanal. Essa, parece-nos, era a primeira contradição intrínseca da arte concreta, e a mais facilmente detectável: aquilo que Cordeiro chamava de "idéia visível" era um sistema, um processo adequado à reprodução em série, mas a execução dos trabalhos era ainda realizada da maneira tradicional. Por outro lado, não deixa de haver um certo voluntarismo no pensamento de Cordeiro: no Brasil da década de 50, o desenvolvimento industrial tinha apenas começado a dar os seus primeiros passos, e dificilmente constituía a parte mais significativa da realidade do país.

3.3. A geometria e a percepção



Fig. 8 - *Sem título*, 1951.
Esmalte sobre eucatex,
50x50 cm.
Coleção Família Cordeiro,
SP.

Em 1951, período de gestação das obras da exposição *Ruptura*, Cordeiro executa uma obra realizada através da sobreposição de duas estruturas iguais e simétricas. Ambas são geradas a partir de um polígono de doze lados (um dodecágono). Cada vértice do polígono é o centro de um arco que abarca o prolongamento de duas arestas consecutivas, cujo raio aumenta somando-se, progressivamente, a medida de uma aresta. Trata-se portanto de duas estruturas geratrizes de uma espiral dodecagonal, que se desenvolvem em sentidos opostos: no quadro só é visível a espiral relativa à estrutura branca, uma linha tênue e curva que liga as extremidades das linhas maiores. Não se trata, porém, de uma simples sobreposição feita ao acaso; na verdade, as duas estruturas se desenvolvem numa relação de dependência. Isso porque os pontos que completam o dodecágono branco são pontos que fazem parte da estrutura preta, como pode-se ver no diagrama que mostra os pontos estruturantes das espirais com centros em O_1 e O_2 (fig. 9). Em relação às obras expostas em 1952, esta possui duas diferenças fundamentais, que discutiremos a seguir.

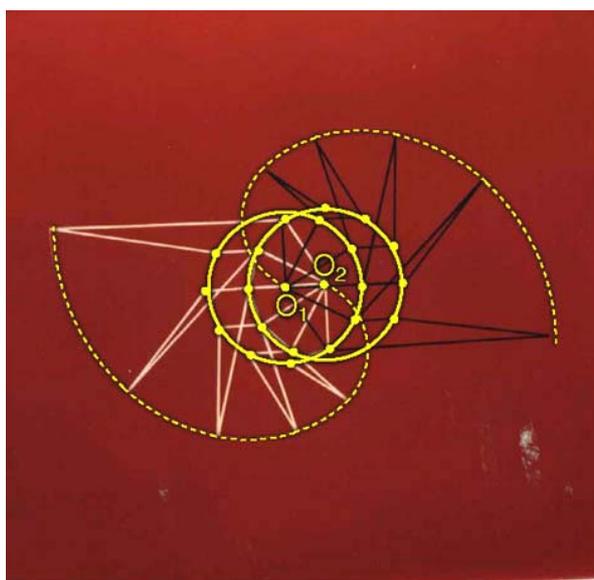


Fig. 9

Em primeiro lugar, aparecem aqui pela primeira vez as características que marcariam a pintura de Cordeiro nos anos seguintes à exposição *Ruptura*: o uso de linhas espessas e de apenas três cores: o vermelho, o negro e o branco. A execução em linhas grossas faz com que a imagem tenha um aspecto menos de "diagrama" e mais de sinal, signo ou ícone visual. A imagem é, por assim dizer, "mais coisa": as linhas espessas tornam os objetos geométricos mais "palpáveis", ou seja, mais perceptíveis, e assim elas dispõem o olhar mais à percepção que à análise. Em relação às obras realizadas com linhas finas – que se assemelham a diagramas ou a projetos – estas estruturas geométricas possuem aqui uma presença mais material e determinada, impõem-se como fatos perceptivos, para além da sua condição puramente geométrica. De um certo modo, elas são mais "materiais", mais concretas, e o olho as agarra com mais facilidade. Porém, não é possível perceber as duas estruturas opostas ao mesmo tempo. A complexidade delas exige uma atenção redobrada, o que significa que, para perceber (para "enxergar") uma delas temos que "esquecer", que abstrair a outra. Entra aqui em jogo a psicologia da percepção, que demonstra a não-passividade do olhar diante do objeto percebido: podemos "escolher" entre ver a espiral branca ou a espiral negra, que são configurações perceptivas – *Gestalten* – de um mesmo objeto, que é o quadro. A passagem de uma *Gestalt* à outra é favorecida, neste quadro, pela inter-relação das duas estruturas – o dodecágono gerador de cada estrutura é parte concomitante da estrutura da sua complementar (cf. fig. 9). Passaremos a observar, na obra

de Cordeiro, uma tensão dialética e constante entre a construção puramente geométrica e a articulação gestáltica, perceptiva, do quadro.

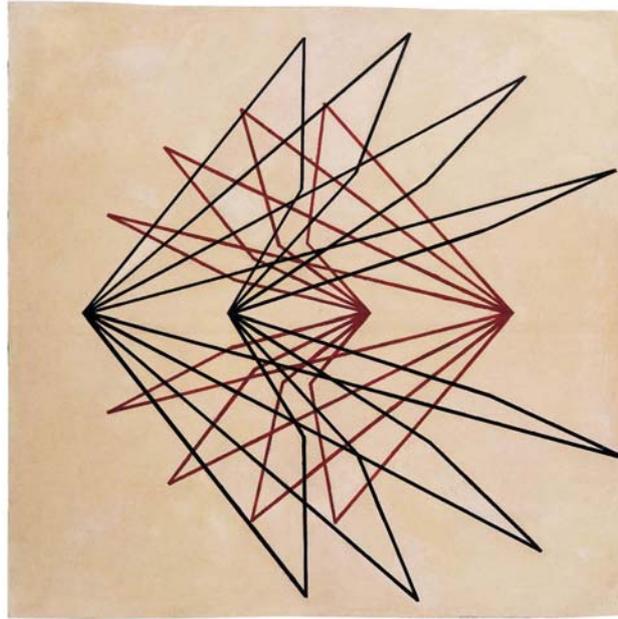


Fig. 10 - *Idéia Visível*, 1955. Esmalte s/ eucatex, 60x60 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

A mesma ambigüidade gestáltica pode ser observada nessa *Idéia Visível* de 1955, (fig. 10), que repete as mesmas condições gerais da obra anteriormente citada: a execução em linhas espessas de duas estruturas geométricas, agora não exatamente iguais e simétricas, mas semelhantes em seu aspecto mais geral, e cuja forma também só pode ser divisada com a atitude perceptiva que transforma a outra figura em fundo. Entretanto, a ambigüidade perceptiva aqui é mais complexa. O olhar tende a agrupar, por exemplo, os quatro vértices situados no eixo médio horizontal, ou os dois vértices centrais, formando novas figuras mais ou menos "fortes" ou pregnantes. Tanto neste trabalho quanto no outro, entra em jogo a adoção de uma determinada atitude perceptiva do espectador, que tende a ver no quadro uma ou outra configuração formal. Trata-se da visão criativa já abordada por Mário Pedrosa em seu trabalho sobre a *Gestalt*.

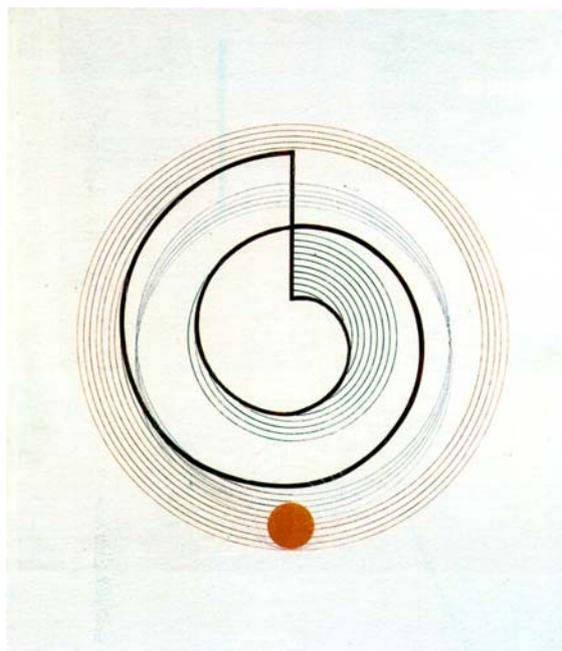


Fig. 11 - *Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes*. Esmalte s/ compensado, 71x60,5 cm. Col. Família Cordeiro, SP.

Por outro lado, a obra reproduzida na fig. 9 traz uma nova ordem geométrica, que aparecia na exposição *Ruptura* em apenas uma obra, *Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes* (fig. 11): a estrutura em espiral. É compreensível a importância desta figura geométrica na obra de Cordeiro, na medida em que ela é, por excelência, a imagem que realiza um algoritmo geométrico – pois a própria definição de espiral é a de um programa geométrico de crescimento, tendendo ao infinito. A espiral é um signo de repetição cíclica e desenvolvimento infinito, e como tal aplica-se perfeitamente à lógica da produção industrial, marcada pela repetição seriada e pelo desenvolvimento exponencial. Ela se tornará, na obra de Cordeiro, um verdadeiro "tema", realizando o desenvolvimento infinito e programado, identificado com uma utopia produtivista que não deixa de ter as suas ligações com o desenvolvimentismo dos anos JK.

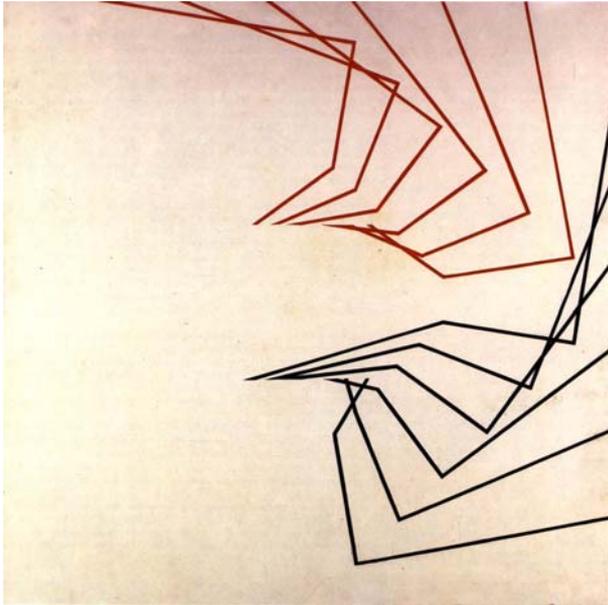


Fig. 12 - *Idéia Visível*, 1957. Tinta e massa s/ compensado, 100x100 cm. Pinacoteca do Estado, SP.

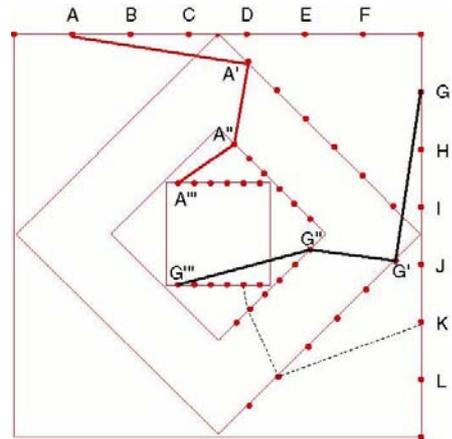


Fig. 13

A *Idéia Visível* de 1957 (fig. 12), executada sobre fundo branco em negro e vermelho segue, rigidamente, um programa geométrico semelhante ao da espiral, descrito na fig. 13. A aresta do suporte é dividida em sete partes, gerando os pontos A-F na aresta superior e G-L na lateral. Novos quadrados são inscritos perpendicularmente uns aos outros no interior do quadrado maior que é o quadro; em todos repete-se a mesma divisão das arestas. As linhas vermelhas correspondem à união entre os pontos A, A', A'' e A''' (este último ponto da série – A''', B''', C''' etc. – localizado nas arestas superior e inferior do quadrado central menor), B, B', B'' e B''', e assim por diante até o ponto F; as linhas negras, originadas na aresta lateral, surgem da união dos pontos G, G', G'' e G''', dos pontos H, H', H'', H''', e assim por diante até o ponto L. Apesar da estrutura geradora da composição ser exclusivamente baseada no quadrado, a aparência final do quadro remete, perceptivamente falando, ao movimento circular e infinito da espiral. Isso porque, em essência, o procedimento da espiral e o destas linhas é semelhante: ambos executam um desenvolvimento programado, circular e tendendo ao infinito. Aqui, no entanto, a estrutura geratriz da composição desaparece, e permanece apenas o efeito visual, resultado da objetivação de um raciocínio geométrico cujas premissas foram elididas.

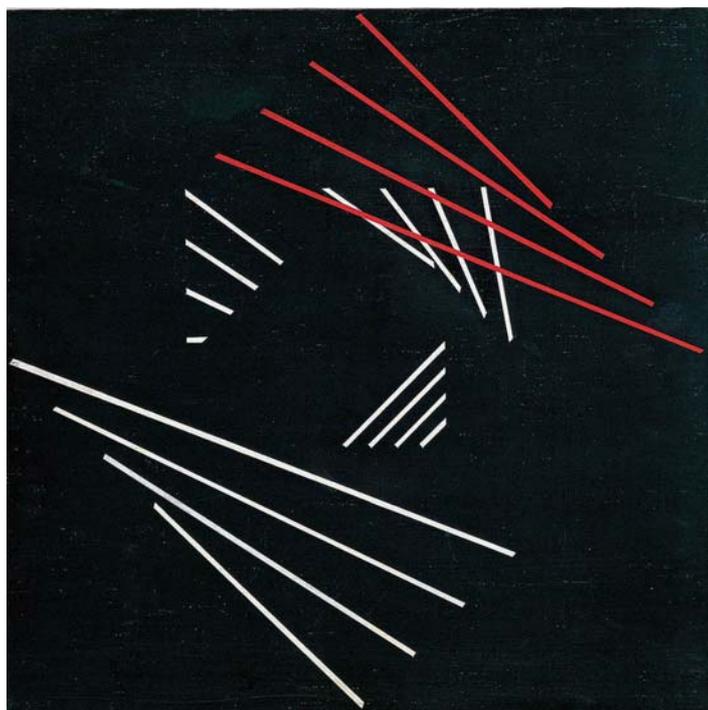


Fig. 14 - *Idéia visível*, 1957. Óleo s/ madeira, 54x54 cm. Coleção particular.

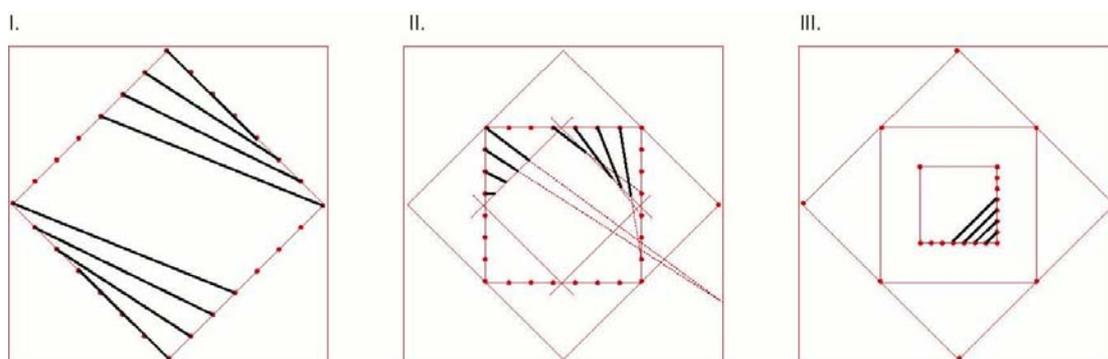


Fig. 15

Em outra *Idéia Visível* do mesmo ano (fig. 14), a estrutura geratriz do quadro é semelhante, e foi igualmente eliminada do resultado final: em um quadrado inscrito perpendicularmente dentro do espaço do quadro, linhas ligam pontos resultantes da divisão das arestas (divisão que se repete modularmente nos demais quadrados inscritos, exatamente como no quadro anterior), gerando as linhas maiores que, na sua repetição, remetem à idéia de movimento (fig. 15, passo I). No segundo quadrado, inscrito perpendicularmente no anterior, estão inscritos dois grupos de retas cujo comportamento já

é totalmente diferente dos dois grupos maiores (passo II). O movimento de rotação no grupo à direita é acentuado, "acelerado", por assim dizer. As retas seguem, ainda, um movimento previsível e ordenado, o que já não acontece no grupo à esquerda. Ainda que na percepção elas pertençam ao mesmo grupo (pelos princípios gestálticos de proximidade e semelhança), as retas não obedecem a um esquema geométrico claro: as duas retas superiores, ao serem prolongadas, se encontram em um ponto arbitrário na aresta lateral do quadro; a terceira se encontra com a linha imediatamente superior em um ponto (também arbitrário) na lateral do quadrado em que elas estão inscritas; a última (apenas um pequeno segmento) é posicionada de maneira rigorosamente horizontal. O último grupo é formado por linhas paralelas inclinadas em 45° inscritas no último quadrado, respeitando também a divisão inicial das arestas. Repete-se aqui o movimento circular, criado na passagem entre os diversos grupos; aqui, porém, há muito mais percepção que geometria. A geometria é manifestada apenas na estrutura invisível do quadro, mas o mecanismo ordenador do quadro é flexibilizado em função de um jogo perceptivo – e não mais exclusivamente geométrico.

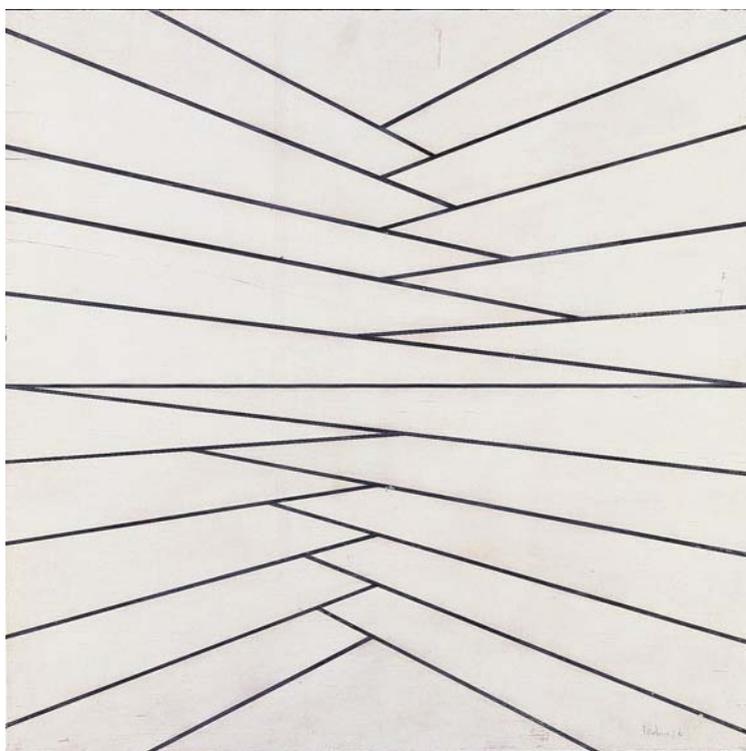


Fig. 16 - *Idéia visível*, 1957. Têmpera s/ madeira, 100x100 cm. Coleção Adolfo Leirner.

Anterior a estes dois trabalhos acima citados, a famosa *Idéia Visível* de 56 (fig. 16) já apresentava esta questão de maneira muito mais premente: ao contrário do que se poderia supor, ela não é simétrica nem regular, tendo resistido a todos os meus esforços no sentido de realizar uma análise geométrica da sua composição. A parte superior não é, em absoluto, igual à inferior, o que evidentemente não se deve a um erro accidental: as inclinações das retas obedecem a leis estruturais muito mais perceptivas que geométricas. Apenas algumas retas se encontram em pontos comuns, sobre a linha que divide o quadro ao meio; não parece haver nenhuma ordem geométrica estrita que regule a sua colocação, apenas um *sentido* comum. Além disso – e ao contrário das duas *Idéias Visíveis* apresentadas acima – a aparência seriada das linhas evoca contradição e oposição de forças: o dinamismo das linhas inclinadas é anulado pelas tensões opostas, tanto entre os lados direito e esquerdo quanto entre as porções superior e inferior. Ao contrário do movimento inequívoco e contínuo dos exemplos anteriores, este quadro demonstra um equilíbrio de forças em tensão, que Neiva Bohns chamou, com razão, de "sistema magnético"⁷ – um sistema mantido em tenso equilíbrio através de forças visuais colocadas sob o signo da *contradição*.

No pensamento de Cordeiro, portanto, revela-se uma tensão – e talvez seja lícito falar em uma contradição, propriamente – entre a construção puramente geométrica e a forma da sua apreensão pelos sentidos. A pintura concretista de Cordeiro é concebida, desde o seu início, na tensão entre a geometria pura, euclidiana, manifestada na articulação matemático-lógica das formas, e as leis da percepção descritas pela *Gestalt*. "A nossa arte é geométrica, não geometria", dizia Cordeiro; nesta questão, ele sempre lançava mão da frase de Sinisgalli, que repetimos: "Leonardo Sinisgalli, falando sobre arquitetura, escreveu que a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso olho, não da nossa mente. Aqueles que não souberam compreender a natureza sensível da geometria na arte, fracassaram."⁸ Anos antes, Cordeiro já dizia: "uma figura geométrica pode ser elemento da relação plástica, mas a imagem plástica, absolutamente, não é uma figura geométrica."⁹ Isso porque a lógica geométrica e a lógica da percepção são duas coisas diferentes, como o

⁷ BOHNS, op. cit., p. 112.

⁸ CORDEIRO, Waldemar. "O objeto". In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

⁹ _____. "A nova alegoria". In BOHNS, op. cit., p. 191.

percebia claramente Pignatari, como citamos acima, ao dizer: "A lógica do olho é sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica enfim."¹⁰ Esta tensão se tornaria clara para Cordeiro depois do esgotamento da arte concreta histórica, como ele registra em um manuscrito datado de 1963:

[...] o verdadeiro problema era para nós o de encontrar a representação a mais precisa e eficiente para uma imagem que não 'existia' no quadro mas [era] produto da percepção. Em outras palavras lidávamos com a verdadeira dialética da arte visual, que a nosso ver estava implícita na contradição entre o geométrico e o ótico.¹¹

Desta articulação dialética é que podia nascer essa imagem que era produto da percepção, ou seja, era na contradição entre a geometria e a organização perceptiva que o ato de perceber tornava-se criativo – essa era, no fundo, a idéia implicada na articulação entre *Gestalt* e geometria. É esse olhar *produtivo*, de que Mária Pedrosa já falara em seu estudo sobre a *Gestalt*, que a arte concreta visa ativar. Este olhar deve ser instigado, excitado e educado de modo a realizar novas relações espaciais, que surgem todas dentro do elemento temporal – o tempo da percepção. É neste sentido que a arte concreta de Cordeiro pretendia superar as conquistas de seus precursores europeus. Em 1956, Cordeiro escrevia: "a pintura espacial bi-dimensional alcança o seu apogeu com Malevitch e Mondrian. agora surge uma nova dimensão: o tempo. tempo como movimento. a representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento." E encerrava o texto apontando, desde já, para a contradição cada vez mais premente no seu trabalho plástico, numa frase algo surpreendente: "Nossa arte é o barroco da bidimensionalidade"¹².

3.4. Isomorfismo

Em 1958, Cordeiro retorna aos fundamentos da *Gestalt*, retomando um estudo de 1951 (fig. 17) em duas obras: *Contradição Espacial* e outra *Sem título* (figs. 18 e 19, respectivamente). Nestas duas últimas obras o uso da cor foi totalmente eliminado, evidenciando a sua dinâmica formal e perceptiva.

¹⁰ PIGNATARI, Décio. *Arte concreta: objeto & objetivo*. In *Teoria da poesia concreta*, p. 39 [1956].

¹¹ CORDEIRO, Waldemar. *Uma experiência*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [manuscrito, 1963].

¹² _____. "O objeto". Em minúsculas no original. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

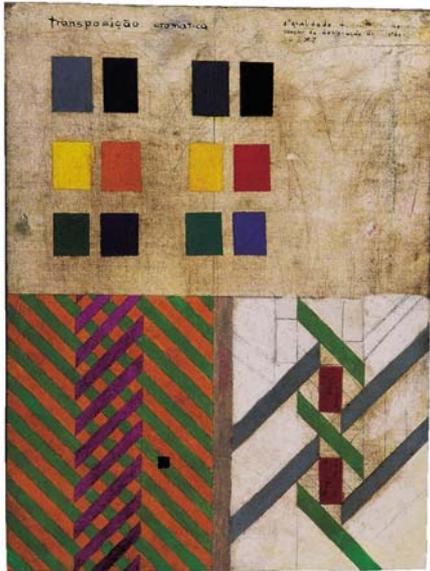


Fig. 17 - *Transposição cromática*, 1951. Têmpera s/ eucatex, 52x39 cm. Col. Família Cordeiro, SP.

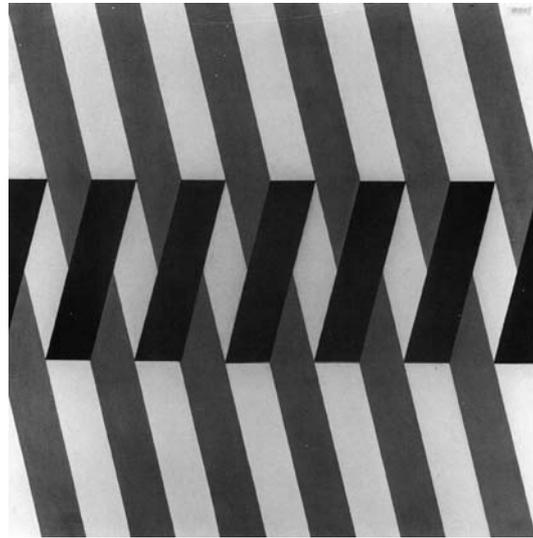


Fig. 18- *Contradição espacial*, 1958. Esmalte s/ compensado, 95x100 cm. Coleção Família Cordeiro.

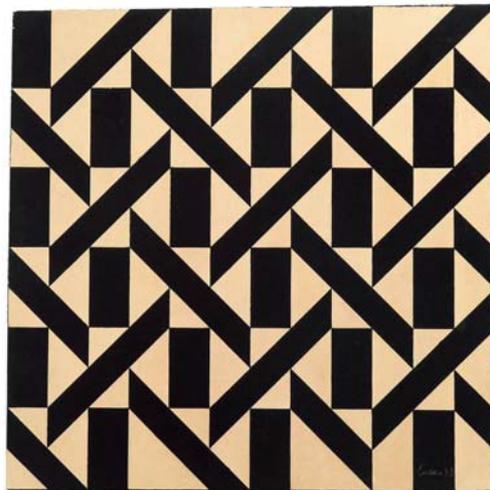


Fig. 19 - *Sem título*, 1958. Esmalte s/ compensado, 51x51 cm. Col. Família Cordeiro, SP.

Em *Contradição Espacial* (fig. 18) a construção geométrica é simplificada ao extremo, com a construção formada por faixas diagonais em branco e cinza, tendo ao centro uma fileira de faixas em negro, na direção oposta. Entre estes elementos o olhar configura *Gestalten* ambíguas: ora as faixas brancas são figura, ora o são as faixas negras na região

central; podemos também assumir uma atitude perceptiva em que as faixas negras formam uma figura junto com a parte branca que liga as faixas negras umas às outras, "costurando" o quadro ao meio. O quadro *Sem título* de 1958 (fig. 19) também opera neste âmbito das ambigüidades perceptivas, em que o olhar articula os elementos de modo a formar diversas figuras de frágil força gestáltica, que se destacam do padrão geométrico homogêneo mas logo voltam a integrá-lo. A completa ausência de cor destes dois trabalhos evidencia o seu caráter de exercício perceptivo puro, despojado de quaisquer outras preocupações – até mesmo do desenvolvimento geométrico ou construtivo, que aqui foi simplificado ao extremo.

Trata-se, aqui, de uma pesquisa consciente, dirigida ao postulado mais fundamental da psicologia da *Gestalt* – a distinção entre figura e fundo, que origina toda e qualquer percepção de forma. A pesquisa de Cordeiro, naquele ano, iria dirigir-se também a outro ponto fundamental das teorias da *Gestalt*, em especial na formulação de Köhler: o princípio do isomorfismo, que havia sido antes aplicado por Pignatari, num sentido completamente diferente, no âmbito da poesia concreta. No conceito original de Köhler (estabelecido a partir do iniciador da *Gestalt*, Wertheimer), o isomorfismo é o princípio segundo o qual as formas comprováveis fenomenologicamente são correspondentes a formas psicofísicas. Isso quer dizer que os produtos mentais da percepção são idênticos, em sua forma ou estrutura, àquilo que eles representam no mundo real. Para Köhler, então, o princípio do isomorfismo poderia ser estendido para as áreas da Biologia, da Química e da Física, significando que todos estes campos poderiam ser compreendidos a partir do conceito de estrutura (*Gestalt*). No volume de Katz, constante da biblioteca de Cordeiro, o conceito de isomorfismo é tomado como um dos pontos essenciais da psicologia da forma, implicando toda uma concepção do mundo gerada pela *Gestalt*, unindo o mundo das coisas ao mundo interno da mente: "as formas psicofísicas do cérebro, segundo Köhler, não se diferenciam essencialmente das formas físicas da natureza inorgânica."¹³

É esse o conceito de isomorfismo, assim estendido, que transparece na interpretação de Cordeiro, sobre a qual ele escreve em tom de revisão em 1963:

¹³ KATZ, David. *Psicología de la forma*. Trad. José M. Sacristán. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, pp. 59-60.

Essa arte, nas suas relações com a *Gestalt*, adotou a visão isomórfica fundamentada na similaridade estrutural entre os fenômenos visíveis e os correspondentes processos corticais, conduzindo os seus teóricos para certas transposições mais ou menos legítimas, em que é sugerida a similaridade entre certas estruturas formais e certos processos mentais típicos da nossa época, e certas formas de relação social abstrata e esquematicamente consideradas.¹⁴

Esta idéia tinha surgido originalmente em um texto de 1957, intitulado *A arte concreta e o mundo exterior*. Nele, Cordeiro defende um estatuto "natural" para a obra de arte: "A arte não copia a natureza, ela é a natureza. E no empenho de superar os esquemas convencionais, a fim de remontar às razões primárias, a arte concreta descobre leis morfológicas. Coincidências fascinantes acontecem entre os objetos naturais e criados pelo homem."¹⁵

A idéia de uma correspondência entre as formas naturais e as formas criadas pelo homem era extraída dos *Princípios de Morfologia Geral* de Monod-Herzen, de que Cordeiro toma conhecimento através do livro de J. C. Cirlot, *Morfología y arte contemporaneo*¹⁶. A partir destas leituras, Cordeiro defende uma posição universalista baseada na idéia de forma:

Caminhamos para uma consciência universal da forma. O ponto de chegada poderá ser a compreensão precisa dos conteúdos e, inversamente, o aproveitamento em sentido lato, dos fenômenos morfológicos da natureza para o enriquecimento da cultura artística. O mundo exterior, do qual faz parte também a arte concreta, será o domínio comum da vida de todas as formas, mesmo das artísticas.¹⁷

A partir disso, Cordeiro passa a uma compreensão estendida do conceito de forma, como resultado de tensões dialéticas, naturais ou sociais:

Quando Monod-Herzen formula a lei segundo a qual a forma é um diagrama que resulta do encontro da tensão interior e da resistência do meio exterior, fornece bases para considerações sobre a relação

¹⁴ CORDEIRO, Waldemar. "Realismo: "musa da vingança e da tristeza"". In BELLUZZO, op. cit, p. 130 [1963].

¹⁵ *a.d. arquitetura e decoração*, 23, maio/junho de 1957. In BELLUZZO, op. cit, p. 107.

¹⁶ Barcelona: Ediciones Omega, 1955.

¹⁷ CORDEIRO, Waldemar. "A arte concreta e o mundo exterior". In BELLUZZO, op. cit, p. 107.

entre a sociedade (o mundo exterior) e o artista (tensão interior) e facilita a compreensão do fenômeno artístico como produto de uma síntese dialética dos termos citados.¹⁸

Ele pretende, assim, estabelecer um "paralelismo entre o psíquico, o biológico e o físico"¹⁹, defendendo uma ligação imediata entre a arte concreta e o mundo exterior.

A partir destas idéias Cordeiro realizará algumas obras em que foi empregada esta "impostação causal", como ele dirá depois em tom autocrítico²⁰, buscando estabelecer as bases de uma arte isomórfica em relação à natureza. Devemos aqui lembrar o fato de que a principal ocupação profissional de Cordeiro era, nesta época, o paisagismo, atividade em que ele desenvolveu um profundo conhecimento dos processos de cultivo e manipulação de espécies vegetais. Sobre isso, ele escreveu em 1957: "a flora ornamental é uma lição de arte, para quem observa a riqueza morfológica, a economia dos acabamentos, a riqueza cromática e principalmente para quem queira refletir um instante sobre a linguagem substancialmente idêntica dos produtos da natureza e daqueles da cultura."²¹ O isomorfismo de Cordeiro equiparava, assim, a natureza e a cultura, através do conceito de forma ou estrutura. São ambas formas do real; daí que, em certa medida, a arte passasse a desfrutar um estatuto ontológico semelhante à da natureza – exatamente por ser um produto humano, realizado com as capacidades humanas naturais – entre elas, a capacidade do raciocínio.

¹⁸ Ibid..

¹⁹ Ibid..

²⁰ _____. *Novas Tendências*. In BELLUZZO, op. cit, p. 123 [1963].

²¹ _____. "Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres". *Acrópole*, 223, maio de 1957. In BELLUZZO, op. cit, p. 109.



Fig. 20 - *Estrutura Determinada e Determinante*, 1958. Esmalte s/ eucatex, 150x40 cm. Col. Saul Libman.

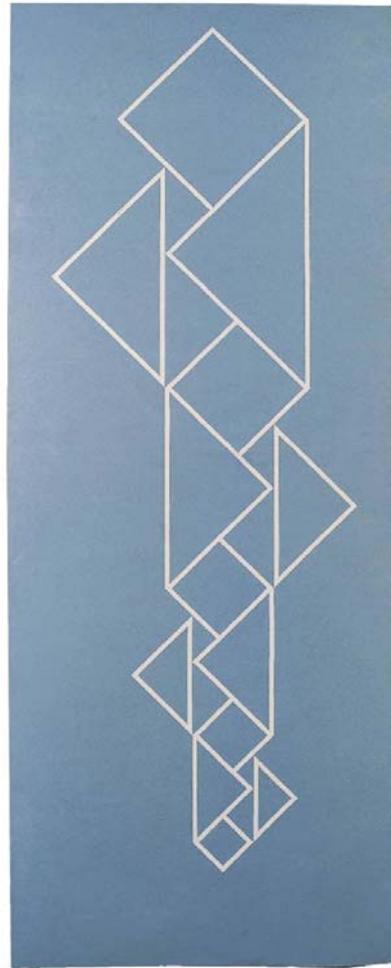


Fig. 21 - *Estrutura Determinada e Determinante*, 1958. Esmalte s/ compensado, 200x80 cm. Col. Família Cordeiro, SP.

As *Estruturas Determinadas e Determinantes* foram as realizações mais impregnadas desta "impostação causal". Os quadros são estruturados por relações geométricas de causa-efeito, determinando um crescimento formal que se aproxima do orgânico. Na *Estrutura...* sobre fundo preto (fig. 20), o crescimento dos módulos, baseados no quadrado original, é determinado por relações de proporção áurea: uma análise geométrica do quadro demonstra como cada aresta é igual a 1.62 vezes o tamanho da anterior. As figuras articulam-se, alternadamente, à esquerda ou à direita da anterior. Como se sabe, o crescimento em seção áurea pode ser observado na natureza e é um dos fundamentos da composição clássica. Por outro lado, Cordeiro executa, na mesma época, uma outra *Estrutura...* (fig. 21) em que o crescimento é determinado por uma proporção plenamente "humana" e artificial, estabelecida geometricamente a partir da diagonal do

quadrado. A análise geométrica da construção revela que a aresta de cada quadrado situado no eixo vertical do quadro corresponde à diagonal do quadrado anterior. Matematicamente expresso, as arestas dos quadrados têm as medidas progressivas a , $\sqrt{2}\cdot a$, $2a$ e $2\sqrt{2}\cdot a$, tomando-as em seqüência, de baixo para cima. A relação aqui é absolutamente "artificial", no sentido em que surge a partir da figura geométrica mais simples de todas – o quadrado e sua diagonal –, produto primordial da consciência humana, racionalizada, do espaço. Mas a construção é estruturalmente semelhante à outra, que parte de uma proporção "natural" – a proporção áurea –, na medida em que ambas traduzem um padrão de crescimento infinito, geometricamente estabelecido, e que corresponde, matematicamente, a uma progressão geométrica. Em ambos os quadros é evidente o caráter de crescimento orgânico, natural e tendendo ao infinito, remetendo aos padrões de crescimento de plantas ou cristais. Realiza-se aqui o isomorfismo entre as formas criadas pelo homem – formas intelectivas, criadas exclusivamente a partir da pura geometria – e as formas da natureza.

A comparação entre as duas obras demonstra o sentido do isomorfismo defendido, neste momento, por Cordeiro, mas que logo depois se esgotaria. São estes alguns dos últimos trabalhos estritamente concretos de Cordeiro. Sua produção artística e teórica sofreria, em breve, uma radical transformação. No seu limite, a arte concreta, na interpretação de Cordeiro, buscava a identificação total das formas intelectivas, criadas pelo homem, e as formas naturais, o que acarretava, filosoficamente, na identidade entre o pensamento e a natureza. Esta identidade, que carregava consigo uma flagrante contradição com o princípio da autonomia da obra de arte frente à natureza, não podia se sustentar por muito tempo: a arte concreta encontrava aqui o seu limite, e logo estaria esgotada para Cordeiro.

4. Crise e transição

Em que medida é possível falar de uma "crise" da arte concreta? A expressão é lícita se tivermos em mente as polêmicas que se seguiram à I Exposição Nacional de Arte Concreta e as suas conseqüências, dentre as quais a mais importante para este estudo é a dissolução do grupo concreto. Para a arte concreta tal como defendida por Waldemar Cordeiro – uma arte orientada para a construção visual do mundo moderno, herdeira das utopias construtivas do neoplasticismo – o fim do grupo concreto impossibilitava a continuidade do projeto simultaneamente ideológico e estético que era, no fundo, o seu motor espiritual. A dissidência de Fiaminghi e especialmente de Décio Pignatari, amigo próximo, assim como o afastamento dos outros componentes do grupo original, também deve ter tido o seu papel na crise existencial pela qual Cordeiro passa e que é expressa nos muitos e variados quadros da primeira metade do ano de 1963. Assim, é possível falar de uma crise da arte concreta, na medida em que a utopia que a tinha sustentado pela maior parte da década de 50 era desenganada pelos fatos e abandonada por aqueles que antes a defendiam.

Trataremos aqui, então, dos fatos ligados à I Exposição Nacional de Arte Concreta, em que a produção dos artistas concretos paulistas e cariocas foi colocada lado a lado pela primeira vez, e onde eclodem as diferenças na interpretação e no entendimento do que seja a arte concreta. Surgem as posições divergentes de Cordeiro e do poeta carioca Ferreira Gullar, cuja polêmica investigamos nos seus primeiros movimentos e principais aspectos teóricos – uma investigação completa do debate entre os dois é um capítulo à parte da história das idéias artísticas no país e não caberia nos limites deste trabalho. A crise se estende para o interior do grupo concreto, gerando a sua dissolução.

É a partir destes fatos que aparecem as novas formulações artísticas de Cordeiro, resultado deste contexto de crise e da necessidade de renovação. Eis aqui o momento crucial da nossa investigação, em que buscamos compreender como Cordeiro efetua a passagem da arte concreta "histórica" para a arte concreta semântica: entre os anos de 1960 e 1963, Cordeiro realiza duas exposições que são de importância fundamental para

compreender a transição entre estes dois momentos históricos. Nas obras deste período, estão as marcas do debate crítico de que Cordeiro participa e das suas novas posições estratégicas, ao mesmo tempo em que se manifesta a continuidade de algumas certezas concretas que não serão jamais abandonadas. É entre as rupturas e as continuidades que pretendemos compreender este momento de transição.

4.1. Concretos e neoconcretos

As diferenças entre paulistas e cariocas já eram maduras na época da I Exposição Nacional de Arte Concreta. A abstração realizada no Rio de Janeiro desenvolveu-se no interior do grupo Frente, cuja origem é marcada pela exposição de mesmo nome realizada em 1954 no Instituto Brasil-Estados Unidos. Na feliz expressão de Zanini, o grupo, integrado por Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val e Décio Vieira, e a que se juntariam já no ano seguinte Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, César Oiticica, Erich Baruch, Elisa Martins da Silveira, Franz Weissmann e Rubem Ludolf, "era de constituição diversa , *fundamentalmente preocupado com um trabalho confinado ao estético*, intentando uma liberalidade de princípios formais que o diferenciava da contenção paulista"¹ – e aqui Zanini já aponta para o fator mais decisivo, para nós, acerca das divergências entre paulistas e cariocas.

A dicotomia, já tradicional na história da arte brasileira, entre a arte concreta paulista – sempre descrita como sendo mais rígida (muito embora hajam grandes diferenças entre as poéticas propostas pelos seus participantes) – e a abstração carioca – a princípio mais livre e mais "sensível" – passa por um primeiro dado bastante evidente: o fato de que os paulistas se comportavam como um grupo organizado e com regras determinadas. Os cariocas, ao contrário, se aglutinavam ao redor de Ivan Serpa, compartilhando um interesse comum pela abstração e pela geometria como linguagem poético-formal, mas sem o aprofundamento teórico típico dos paulistas e sem o seu comprometimento com ideais de grupo. Mário Pedrosa via nessa questão da teoria a primeira diferença entre os dois grupos,

¹ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. 2, p. 653 (grifo nosso).

afirmando que "os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca."² Essa diferença inicial manifestava-se então nas diferentes formas de emprego da cor, ainda segundo Pedrosa:

Em face deles, os pintores do Rio são quase românticos. O tratamento das cores num grupo como no outro é muito diferente. Os paulistas, apesar de uma ou outra escapadela, aqui e ali, onde se notam deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor (num Fiaminghi, mesmo num Cordeiro) nos apresentam um vocabulário cromático deliberadamente elementar. As variações cromáticas são apenas de ordem visual dinâmicas – quanto ao brilho, quanto à vibração e à saturação. Cores duras, de superfície, presas ao "leito de procusto" dos padrões formais.³

Na origem destas diferenças formais e poéticas entre os grupos estão duas posturas radicalmente diversas diante da atividade artística. Como vimos antes, o comportamento do grupo concreto estava ligado à necessidade de uma atuação estratégica, diretamente ligada à sua orientação ideológica – tratava-se, neste sentido, de uma vanguarda com todas as ressonâncias políticas e bélicas do termo, em que a racionalidade construtiva não impedia que se manifestasse uma agressividade polêmica digna do futurismo. Todas as decisões do grupo – passando, necessariamente, pelas suas escolhas poéticas e formais, inclusive no que toca ao uso da cor – passavam por considerações de ordem estratégica e política. Era dessa forma que arte concreta se colocava decisivamente a favor de uma sociedade industrial avançada, negando todas as formas artísticas consideradas retrógradas, do figurativismo ao abstracionismo romântico ou "hedonista". Daí que as diferenças entre paulistas e cariocas passassem necessariamente pela forma como os grupos se colocavam politicamente e como entendiam a relação entre arte e sociedade; em outras palavras, a diferença fundamental entre os dois grupos é de ordem ideológica.

Como já Zanini havia percebido, a abstração geométrica carioca é, a rigor, um movimento estritamente estético: nele inexistia qualquer proposição de cunho político. O grupo Frente não era unido ao redor de um projeto construtivo comum, ideologicamente informado e que atuava estrategicamente, como era o caso do grupo paulista: sua atuação é apenas estética e não se pretende a nenhum papel social mais profundo. Brito percebe claramente a importância desta diferença, que coloca o neoconcretismo num paradoxo "tão

² PEDROSA, Mário. *Paulistas e cariocas*. In _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 254.

³ *Ibid.*.

brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal".⁴ Esta posição, bastante específica, em que a vanguarda carioca se colocava, era fundamental, pois

Foi ela que permitiu a explosão dos postulados construtivos e abriu caminho para uma crítica ao próprio estatuto social da arte, crítica que estava sistematicamente ausente dos movimentos construtivos. Ela também é que tornava híbrido esse movimento, que o "existencializava"; e que "desracionalizava" até certo ponto as linguagens geométricas.⁵

A maior liberdade e lirismo dos cariocas só seria constatada, porém, na I Exposição Nacional de Arte Concreta, iniciativa pensada estrategicamente pelos seus colegas paulistas. É a partir deste evento que surgirá uma ruptura traumática entre as diferentes facções da vanguarda, ruptura essa que definiria novas posições para os dois lados, a partir do conflito estabelecido entre Cordeiro e o poeta Ferreira Gullar.

4.2. A I Exposição Nacional de Arte Concreta e o início do debate Cordeiro–Gullar

Contatos entre artistas e poetas paulistas e cariocas possibilitariam a realização de uma exposição que integrasse várias manifestações das vanguardas do Brasil, ligadas pela arte não-figurativa e pelos experimentos na poesia. A partir da iniciativa dos paulistas, e graças à colaboração de Mário Pedrosa, junto com os vários colegas cariocas, em que se destacaria a atuação de Ferreira Gullar, a exposição foi programada para abrir entre os dias 4 e 18 de dezembro.

Cordeiro e Pignatari trabalhavam, nesta época, na revista *ad - arquitetura e decoração*, e conseguiram que a edição de novembro de 1956 (no. 20) fosse transformada em catálogo da exposição. Foram incluídos poemas de Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, além de alguns dos mais importantes ensaios teóricos da arte concreta, como *O objeto* de Cordeiro, *Teoria e prática da poesia* de Ferreira Gullar, *Arte concreta: objeto e objetivo* e *Nova poesia: concreta* de

⁴ BRITO, op. cit., p. 61.

⁵ Id., p. 62.

Pignatari, *Poesia concreta* de Augusto de Campos e *Olho por olho a olho nu* de Haroldo. Evidentemente, a revista contava ainda com reproduções de obras de artistas como Fiaminghi, Cordeiro, Weissmann, Carvão, Lygia, Rubem Ludolf, Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Charoux e Judith Lauand.

Ainda que contasse com um bom catálogo e fosse acompanhada de conferências no MAM, a exposição não causou grande comoção na cidade. A frustração levou os artistas e poetas a levar a exposição ao Rio, para cujo sucesso o esforço de Ferreira Gullar seria fundamental. Trabalhando, na época, no *Diário Carioca*, Ferreira Gullar ajudou a criar um clima de expectativa para a exposição que seria aberta no dia 4 de fevereiro de 1957 no saguão do edifício do Ministério da Educação e Cultura. A arte concreta brasileira encontrava, assim, um local bastante adequado para ser acolhida: o edifício do MEC era marco das tendências modernas no país, tendo sido projetada por Lúcio Costa com a colaboração de Le Corbusier.

A exposição no Rio torna-se um grande sucesso, freqüentada por jovens e intelectuais, tornando-se um verdadeiro acontecimento na vida cultural da cidade. É a partir de então que surgem adesões e ataques, dentro e fora dos movimentos de vanguarda. Manuel Bandeira, membro da Academia Brasileira de Letras, escreve um poema concreto, como gesto de apoio. O movimento estudantil também aderiu ao movimento, patrocinando a *Noite de arte concreta*, com conferência de Pignatari seguida por "debates acalorados".⁶

No campo das artes plásticas, fica clara a divergência entre os dois grupos, evidenciada não apenas pela diferença clara entre os trabalhos apresentados na exposição mas que se manifestaria violentamente nas posições teóricas defendidas por Cordeiro e Ferreira Gullar. A polêmica se inicia com o texto de Gullar, *Pintura concreta*, publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) no dia 10 de fevereiro de 1957, no mesmo dia em que aconteceriam os debates da *Noite de arte concreta*. Neste texto, Gullar defende uma concepção simbólica da arte em geral e também da arte concreta:

⁶ Cf. SÁ, Antonio Sérgio Lima Mendonça e Alvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil - de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983, p. 107.

A arte é uma linguagem simbólica, e é preciso entender isso do modo mais rudimentar possível: porque a arte é simbólica, porque ela não trata de questões racionalmente definíveis, porque não se refere a uma realidade sensorial bruta mas a um tempo cultural, por isso, as formas da arte não podem ser tomadas pela sua ligação imediata com o real. Assim é que quando o pintor pinta uma maçã, ele não deseja mostrar que é capaz de pintá-la, mas utiliza-se do objeto para mostrar o seu "sentido": num quadro, a maçã deixou a sua condição de realidade para se tornar um símbolo. E quando o artista retira de seus quadros todas as maçãs (e todos os rostos e pés e mãos), ele abandonou velhos símbolos que nada mais exprimem.⁷

Esta concepção seria duramente atacada por Cordeiro, na medida em que implicava numa associação direta, histórica e necessária – e por isso específica, e não universal – entre o homem e a arte do seu tempo. Prossegue Gullar:

Instrumento e meio de expressão de homens extremamente sensíveis, a arte é mais o diálogo de um homem com a realidade cultural de seu tempo, do que um recado ao vizinho casmurro ou ao companheiro de viagem no ônibus. Donde se conclui que a arte é um diálogo entre dois homens *só na medida em que esses dois homens são contemporâneos do ponto de vista cultural*.⁸

Daí que para Gullar, a arte, assim como o real, sejam símbolos, projeções da cultura de um determinado tempo. Fica evidente como Gullar compreende a arte (e a arte concreta) em analogia direta com a linguagem:

A dificuldade de toda arte nova, isto é, de toda linguagem que, em dia com o processo cultural, procura dar forma atual ao mundo visível, está exatamente nessa incapacidade das pessoas em admitir que o que elas têm como "real" não é mais que uma projeção da sua cultura. Há uma experiência que demonstra isso com absoluta clareza: ponha diante de você um objeto conhecido - uma faca, digamos - e faça de conta que não lhe sabe o nome: você terá, de súbito, diante de seus olhos um objeto inteiramente novo e estranho, porque você o está observando de fora da atmosfera cultural que o veste.⁹

Esta analogia coloca o problema da arte como um problema de expressão – e idêntico, neste sentido, tanto para a arte figurativa quanto para a arte não-figurativa –, o que colocaria Gullar exatamente no meio da linha de tiro da crítica de Cordeiro: para Gullar, "Os artistas concretos usam formas geométricas, da mesma maneira que no passado se usaram figuras humanas. *Em Gildewart-Wordemberg, como em Giotto, umas e outras*

⁷ GULLAR, José Ribamar Ferreira. "Pintura concreta". *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1957. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

⁸ Ibid.. Grifo nosso.

⁹ Ibid..

formas são apenas o veículo da expressão."¹⁰ É a partir daí que Cordeiro afirmará, depois, que Gullar não compreende o "desenvolvimento qualitativo" representado pela arte concreta, ou seja, sua superação da "arte de expressão" em favor de uma "arte de criação".

Uma semana depois, no mesmo *Suplemento Dominical* (17-02-57), as críticas aos artistas paulistas serão colocadas de forma bastante explícita. Para Gullar, paulistas e cariocas possuem diferentes pontos de partida para a realização de sua arte: "Os cariocas têm em comum uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não há nos paulistas, muito mais preocupados com a dinâmica visual, com as explorações temporais do espaço."¹¹ Ele vê no material (óleo para os cariocas, ripolim e tintas industriais para os paulistas) a grande diferença existente

em face da expressão pictórica: de um lado, uma vontade de precisão que elimina toda alusão subjetiva e convoca os elementos do quadro para um funcionamento puramente ótico - que é o do grupo paulista; do outro lado, um rigor que se traduz na simplicidade das formas e que se enriquece num diálogo musical de tons quentes e frios.¹²

Gullar não considera, no entanto, a diferença como sendo um problema; pelo contrário, "a diferença assinalada apenas vem provar que a arte concreta nada tem do dogmatismo que se lhe quer atribuir, e que, dentro do seu amplo campo de pesquisas, há lugar para as mais variadas afirmações, quer sejam de grupos, quer de temperamentos individuais."¹³

É, porém, ao tratar do problema da cor – ponto sempre delicado na crítica da arte concreta – que o seu discurso assume um tom mais agressivo, dando início às polêmicas: "Esse descuido da cor, esse desinteresse pela valorização das qualidades pictóricas, como dissemos no início, é comum a todos os do grupo paulista, e a razão disso está na sua excessiva preocupação com as virtualidades formais. É preciso, a meu ver, que uma coisa não exclua a outra."¹⁴

¹⁰ Ibid.. Grifo nosso.

¹¹ GULLAR, José Ribamar Ferreira. "O grupo de São Paulo". *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1957. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

¹² Ibid..

¹³ Ibid..

¹⁴ Ibid..

Mas é nas suas considerações ao trabalho de Cordeiro que parecem surgir, mais claramente, as sementes da discórdia:

Em Waldemar Cordeiro, a matéria e a cor são mais tratadas, mas o problema formal é, nos dois quadros que expõe, sem interesse. Parece que o pintor se colocou fora demais do trabalho criativo, isto é, ele parece ter chegado àquelas formas por um caminho de simples raciocínio. A lucidez própria do artista concreto é interior à formulação: não se tratar de simples operação racional.¹⁵

Será precisamente a "exacerbação racionalista" o grande alvo dos ataques de Gullar no *Manifesto neoconcreto*: aparece aqui o primeiro sinal da polêmica que se seguiria. Ela foi deflagrada por Cordeiro com o texto *Teoria e prática do concretismo carioca*, publicado na revista *ad - arquitetura e decoração* na edição de março/abril de 1957. Cordeiro atacava, precisamente, a concepção simbólico-expressiva da arte, encarada por ele como retrógrada e ligada às mesmas idéias defendidas por Sérgio Milliet (além de Leon Dégand, e representadas pela abstração de Flexor), que ele vinha criticando com virulência durante toda a década de 50:

Ferreira Gullar oferece uma mostra de super-estrutura fiel da posição artística dos concretistas cariocas; estes ainda não deram o salto qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos. Por isto mesmo Ferreira Gullar, para poder explicar a sua concepção de arte concreta, vê-se obrigado a repisar, mais uma vez, o já tautológico exemplo da maçã, do símbolo da maçã e da ausência da maçã. Neste ponto, o esforço de Gullar se inscreve na literatura dos flexormillietdegand, para uma justificação "a posteriori" da arte não figurativa. Essa tentativa, algo tardia, parece ignorar que a obra de arte criativa e não-figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã: é em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo. Ela é o que é.¹⁶

Contra a concepção simbólica da arte, defendida por Gullar, Cordeiro responde com uma concepção baseada na idéia de *Gestalt*, baseada na racionalidade da forma e na sua inserção direta na realidade:

Ora, o interesse pela *gestalt* – tantas vezes mal compreendida e mal empregada – tem por base a indagação sobre a racionalidade da forma, tanto comum quanto artística, indistintamente, sem diferenciações idealísticas, a racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só

¹⁵ Ibid..

¹⁶ CORDEIRO, Waldemar. "Teoria e prática do concretismo carioca". *a.d. - arquitetura e decoração*, São Paulo, no. 22, março/abril de 1957. In BELLUZZO, op. cit., p. 74.

pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter ligação imediata com o real.¹⁷

Percebe-se, aqui, o caminho que levará Cordeiro à defesa do isomorfismo gestáltico e à definição da arte como continuação das estruturas fundamentais do mundo, geometricamente construídas de forma "orgânica", que seriam a base de algumas de suas obras realizadas em 1958.¹⁸ Cordeiro ataca em Gullar o que ele considera como uma conseqüência nefasta da sua concepção simbólica da arte – a sua submissão a um sistema convencional, histórico e elitizado de significações, em total oposição às pretensões universalistas da arte concreta:

A linguagem da arte concreta não é uma invenção brilhante dos estetas, justamente porque tenta remontar às origens da linguagem universal da forma, pondo em cheque a linguagem cultural, simbólica e convencional do figurativismo. E é na linguagem objetiva que os conteúdos históricos encontram sua forma: a própria história da arte só é possível na medida em que os conteúdos particulares se fundamentam numa mesma linguagem, que é, em última análise, a linguagem comum das coisas.

Nós escolhemos o caminho inverso ao de Gullar: não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real.¹⁹

As idéias de Gullar são então entendidas como contínuas à produção mais lírica e livre dos cariocas: à sua desordenação filosófica corresponderia uma desorganização estética – no fundo, resultado último do seu não-engajamento ideológico a um programa mais amplo que ultrapassasse o puramente estético:

Há uma identidade substancial entre as idéias de Gullar e as obras dos concretistas do Rio. A problemática surrada do neo-plasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor estrutural e – principalmente – sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata. Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma idéia do grau de 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. Como já viu e escreveu Mário Pedrosa.

A teoria do concretismo carioca é uma meia de espuma-de-nailon, tamanho único: serve para eles como para Livio Abramo e Arnaldo Pedroso D'Horta.²⁰

Com estas declarações estava aberta, de forma definitiva, a polêmica.

¹⁷ Ibid..

¹⁸ Cf. supra, cap. 3.4..

¹⁹ Id., p. 74

²⁰ Ibid..

4.3. O fim do grupo concreto e a emergência do neoconcretismo

A mostra *6 Artistas Concretistas*, realizada na Galeria de Arte das Folhas em janeiro de 1959, seria a última exposição do grupo concreto, contando com a participação de Judith Lauand, Kazmer Féjer, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi e Waldemar Cordeiro. Pouco tempo depois, em julho de 1959, Fiaminghi será o primeiro dissidente, desgostoso da liderança de Cordeiro e das polêmicas, dentro e fora do grupo concreto, que ele protagonizava, especialmente desde a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Para Fiaminghi, foi a competição das lideranças que gerou a ruptura entre paulistas e cariocas, como ele afirmou depois em depoimento a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger: "depois da exposição insurgiram-se os líderes com manifestos teóricos e polêmicas sobre o já existente, retalhando o movimento no intuito de conferir prioridades para este ou aquele grupo. Prevaleceu o egoísmo das lideranças."²¹ É contra a liderança de Cordeiro, portanto, que ele dirige a sua "carta de demissão" – o que apontava, também, para a falência do projeto ideológico do concretismo, tal como estivera sendo conduzido por Cordeiro. O "Partido Concreto", acabaria por se desfazer a partir desta primeira dissidência, assim expressa por Fiaminghi:

Não houve rompimento. Houve um "pedido de demissão" ao líder eficiente, exigente e desnecessariamente autoritário: Cordeiro.

A carta não fazia críticas teóricas ou formais ao movimento concreto, denunciava comportamentos com os quais eu já não concordava. Estava cansado das injunções pessoais, sentia o grupo paulista afunilar-se e reduzir-se a poucos gatos que só miavam quando autorizados.
[...] O movimento concreto tornava-se elitista – bairrista.²²

Pignatari segue Fiaminghi na dissidência, também contra a postura autoritária de Cordeiro:

[...] o Cordeiro não admitia dissidências. Ele não admitia idéia contrária. [...] Simplesmente não admitia. Então certas posições que tomava, disto ou daquilo, ele era contra... e daí ele convocava sempre os "fiéis", né? – para expelir o dissidente, hehe. Então, afinal, depois de vários conflitos, eu achava que não podia continuar a arte concreta daquele jeito.²³

²¹ Apud COCCHIARALE, GEIGER, op. cit., p. 135.

²² Id., p. 136.

²³ PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, 29/9/2001.

Também Augusto de Campos, ainda que tenha permanecido mais próximo a Cordeiro (participando, mais tarde, do *Espetáculo Popcreto*), concorda com o tom geral das críticas contra o excessivo controle exercido pelo líder do grupo concreto: "Discussões internas, provocadas em parte pelos exageros possessivos da liderança cordeiriana, terminaram por desagregar o grupo paulista em princípios da década de 60."²⁴

O rompimento de Pignatari e Fiaminghi com Cordeiro – e portanto programa de ação estratégica da arte concreta – acontece apenas alguns meses depois de uma outra ruptura que redefiniria os caminhos da arte nacional, representada pela emergência do neoconcretismo. Os artistas, em sua maioria cariocas – Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim, Hélio Oiticica e Theon Spanúdis –, sob a batuta teórica de Ferreira Gullar, realizaram em março de 1959 a exposição inaugural do movimento, cujo manifesto não deixa dúvidas quanto à sua postura crítica em relação ao concretismo paulista: "A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista."²⁵ Para Gullar, autor do manifesto, a "perigosa exacerbação racionalista" era derivada de uma concepção mecanicista da arte, da expressão e, em última análise, do homem, concepção essa ligada às novas condições proporcionadas pelas conquistas da ciência, e que tinha se manifestado desde os princípios da revolução representada pela arte abstrata:

As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores [...].²⁶

Contra esta situação, Gullar propõe um retorno à "experiência direta" da obra, ponto de partida dos verdadeiros artistas que, como Mondrian e Pevsner, "construíam a sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela

²⁴ CAMPOS, Augusto. "Recordando Cordeiro". In CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *10o. aniversário da morte de Waldemar Cordeiro - 1925/1973*. Catálogo da mostra. [1977]

²⁵ GULLAR, José Ribamar Ferreira. *Manifesto neoconcreto*. In BRITO, op. cit., p. 10

²⁶ Ibid..

teoria."²⁷ Ao falar de "expressão", Gullar recoloca o problema simbólico da arte, ou seja, a sua dimensão significativa, semântica, contra o puro mecanismo racional da construção da obra – como vimos, a característica mais marcante do trabalho concreto de Cordeiro; para o crítico carioca, "não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a 'significação' de seus ritmos e de suas cores."²⁸

Na sua diatribe contra o caráter estritamente maquinal da obra concreta e na defesa da experiência perceptiva direta, geradora de significados que transcendem a própria obra, Gullar nos remete à contradição, apontada antes por Pignatari, entre a construção geométrica da obra e a sua apreensão perceptiva, gestáltica.²⁹ Trata-se, tanto em um autor como no outro, de uma problemática bastante semelhante, mas que Gullar aborda pela ótica da fenomenologia, defendendo – ainda mais radicalmente – o caráter simbólico e expressivo da arte, tomada aqui – como em Croce – como o campo onde se criam novos significados, novas expressões: "Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez."³⁰

Diz Brito que "o empirismo concretista só conseguiu objetivar a prática da arte por meio de uma manobra autoritária."³¹ Foi precisamente contra este autoritarismo – na época representado pela figura de Cordeiro – que Pignatari e Fiaminghi se rebelaram. De forma semelhante, Gullar reafirma a independência da obra de arte frente a quaisquer princípios objetivos, "dogmáticos", ao encerrar o manifesto de 1959:

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).

²⁷ Ibid..

²⁸ Ibid..

²⁹ Cf. supra, pp. 94-95.

³⁰ GULLAR, José Ribamar Ferreira. *Manifesto neoconcreto*. In BRITO, op. cit., pp. 10-11.

³¹ BRITO, op. cit., p. 85.

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um "grupo". Não os ligam princípios dogmáticos.³²

É fundamental perceber, aqui, a afirmação de uma dimensão puramente estética para a arte neoconcreta, fugindo quer do conhecimento objetivo ou científico – e portanto da concepção concretista derivada de Fiedler, da arte como forma de conhecimento –, quer de qualquer tomada de posição de ordem político-ideológica. O "dogmatismo" criticado por Gullar estava firmemente embasado nestas duas dimensões da arte concreta, que se manifestavam nas obras através do seu método construtivo geométrico e racional. É preciso, porém, compreender o suposto autoritarismo de Cordeiro como parte de uma construção teórica racional, coerente e, em especial, que comportava uma dimensão ideológica que era decisiva na sua constituição. Além disso, é preciso considerar que a representação de Cordeiro como figura autoritária e dominadora, assim como a extensão dessas características para a arte concreta – uma arte guiada por princípios dogmáticos e estritos, sem nenhum lugar para a liberdade de criação – é resultado de um longo processo de construção histórica, em que fatores externos, como ressentimentos pessoais e a competição entre diferentes linhas teóricas, devem ser levados em conta. Para Augusto de Campos, este é um fator fundamental na construção da teoria do neoconcretismo, que ele acidamente denuncia, ressaltando a diferença fundamental entre as idéias de Cordeiro e de Gullar – uma diferença de cunho ideológico:

O que Gullar queria, a todo custo, era desidentificar-se dos poetas paulistas, nos quais só enxergava temíveis concorrentes. Levado pelo instinto competitivo, nele muito agudo, dedicou-se a forjar todo um construto de negações (não-objeto x objeto, espaço x tempo, intuição x razão, etc), para carregar com as tintas de um antagonismo inconciliável o que não passava de diferenças menores de enfoque, quando não de simples sotaque, a partir de um repertório comum de signos, já então bem delineado e definido. Com muito maior consistência ética e crítica, Cordeiro, que – diversamente de Gullar e, nesse passo, também de Max Bill – tinha formação marxista, via a arte concreta de um ponto de vista social e humanístico que repelia tanto o realismo socialista quanto as concepções egocêntrico-expressivas que o poeta então defendia. Essa, sim, era uma diferença. Ideológica, mais que estética.³³

³² GULLAR, José Ribamar Ferreira. *Manifesto neoconcreto*. In BRITO, op. cit., p. 11.

³³ CAMPOS, op. cit..

4.4. Galeria Aremar

Em julho de 1960, Cordeiro organiza uma *Exposição Retrospectiva (1951-1959)* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, já sem a presença de Fiaminghi. No texto de apresentação, Cordeiro reage contra as críticas dirigidas à arte concreta e destaca o seu desenvolvimento histórico, afirmando a superação da pureza inicial na direção de uma arte mais participante. Citamos o texto na íntegra, em minúsculas, seguindo a tradição dos textos do concretismo:

esta não é uma retrospectiva completa. é apenas a apresentação de algumas obras pouco vistas, que pertencem a esse período de quase uma década de arte concreta no brasil.

não é um balanço, mas apenas uma oportunidade para a revisão de posições para os que, como os remanescentes da mentalidade "modernista" de 22, nada souberam enxergar na arte não-figurativa além do brasileiro verde-amarelo de cícero dias e consideraram o tirantes de portinari a maior criação da arte geométrica.

produto direto de uma atitude crítica contra o abstracionismo incoerente (daqui e de fora) a arte concreta no Brasil, apesar de limitada na sua ação pela superficialidade dos interlocutores, desempenha papel decisivo na transformação e atualização de uma semântica visual, já inapta a assimilar as informações oriundas de uma nova situação histórica que vem colocando a nossa cultura em contato sempre mais estreito com o exterior.

na nossa opinião, o papel da arte concreta não é o de sacar supostos problemas novíssimos, mas o de tentar respostas mais adequadas aos conteúdos positivos da arte contemporânea em face dos problemas que a conjuntura cultural vem apresentando.

arte concreta, portanto, não é um estilo, mas um conteúdo: o conteúdo da objetividade da arte. a esta altura, mais importante do que conhecer o conteúdo de uma tendência é perceber as tendências de um conteúdo.

libertemos a arte concreta da tutela das vestais de uma pureza, que é de fácil isolamento, para torná-la participante. os abstracionistas de ontem são os tachistas de hoje. seu conteúdo é análogo. a presença ou ausência de contornos geométricos nada conta.

a precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados. pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. forma não é contorno nem invólucro, mas relação.³⁴

O que este texto revela, em primeiro lugar, é a continuidade de vários dos temas e idéias presentes na teoria da arte concreta desde a exposição *Ruptura* de 1952: a crítica ao modernismo de 22, considerado historicamente superado; o posicionamento crítico em relação a outras tendências da abstração; o desejo de criação de uma ordem visual adequada às exigências da vida contemporânea, entendida sempre da perspectiva da universalidade; enfim, a exigência de "objetividade" na criação artística. Por outro lado, porém, a afirmação

³⁴ CORDEIRO, Waldemar. *Retrospectiva 1951-1959*. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1960.

algo enigmática de Cordeiro – dizendo que agora "mais importante do que conhecer o conteúdo de uma tendência é perceber as tendências de um conteúdo" – sinaliza uma significativa mudança de posição no interior do ideário concreto. Aparecem aqui, pela primeira vez, os sinais de uma nova postura diante da arte concreta: depois da reafirmação de alguns dos mais importantes pontos do programa concretista, na segunda metade do texto Cordeiro se refere explicitamente à nova fase da sua criação artística, sendo que o texto seria reaproveitado (eliminados os dois parágrafos iniciais, explicitamente referentes à exposição retrospectiva) para a apresentação da sua exposição individual que seria realizada na Galeria Aremar, em Campinas. A mudança de postura não aparece apenas nas obras, mas é demonstrada pelo fato de que, ao realizar uma exposição individual, Cordeiro assume que o grupo concreto – como grupo coeso e organizado, o "Partido Concreto" – deixou, definitivamente, de existir: o seu próprio líder tinha abandonado uma das regras fundamentais, que impunha que seus componentes só expusessem em grupo. O texto indica um momento, portanto, em que os ideais da arte concreta histórica ainda sobrevivem, muito embora sua dimensão utópica e radical tenha esmorecido diante das dissidências. A própria obra de Cordeiro, nesta época, é o índice fiel de uma arte concreta que abandonava, pouco a pouco, a sua rígida estruturação geométrica – que correspondia, no fundo, à sua estruturação ideológica, à sua pretensão de criar um novo mundo de formas racionais, universais e coletivas.

A sua exposição individual na Galeria Aremar, em Campinas, marca também o deslocamento do seu interesse no sentido de atuação mais aberta, para além do estrito grupo dos concretistas. De propriedade de Raul Porto, a Galeria Aremar estava diretamente ligada ao grupo Vanguarda, atuante entre os anos de 1957 e 1966, que ecoava, no interior do estado, as tendências geométricas e abstratas que vinham se difundindo pelo país durante toda a década de 50. Deste grupo participavam, além do próprio Raul Porto, Thomaz Perina, Mário Bueno, Maria Helena Motta Paes e Bernardo Caro. Em 1961, Cordeiro escreve breves textos dedicados à obra de Maria Helena Motta Paes e Thomaz Perina, nos catálogos de duas exposições coletivas realizadas na *Galeria de Arte das Folhas*. Sobre Maria Helena Motta Paes, ele afirma que suas obras "têm seu significado vinculado a um

processo de evolução rumo à linguagem objetiva"³⁵, aproximando-a portanto das pesquisas formais da arte concreta. Na ligação entre a idéia e a forma, assim como na negação do subjetivismo e do hedonismo é que estavam, para Cordeiro, as grandes qualidades de Thomaz Perina:

Pinta concebendo e concebe pintando. O conteúdo de suas obras se inscreve nesse realismo que constrói na matéria pura do concreto, prescindindo do subjetivismo arbitrário, do hedonismo solipsista, prescindindo – uma palavra – da metáfora, em todas as suas formas, mesmo as mais camufladas e recentes.³⁶

Compreende-se, assim, como estes artistas conquistaram a admiração e a aprovação de Cordeiro, que via neles a continuação do projeto estético da arte concreta: daí a ligação de Cordeiro com a Galeria Aremar, que também exporia outros componentes do grupo concreto – depois dele viriam Fiaminghi (1961), Maurício Nogueira Lima (1962) e Lothar Charoux (1962). Esta aproximação não significava, no entanto, que a galeria se furtasse a outras tendências dentro da abstração, representados por nomes como Fukushima e Flexor, que lá realizaram exposições na mesma época (1960 e 1961, respectivamente).

A expansão da atuação de Cordeiro, através da Galeria Aremar, indica também que Cordeiro busca superar o isolamento que o ameaça, como ele expressa com muita clareza no texto: "libertemos a arte concreta das vestais de uma pureza, que é de fácil isolamento, para torná-la participante." Parece surgir aqui, na questão da arte "participante" – que, neste momento, ainda tem um sentido bastante vago no discurso cordeiriano – uma ressonância das críticas incluídas no *Manifesto neoconcreto*, que tinha colocado, no ano anterior, a questão da participação ativa do espectador na manipulação do objeto artístico, exemplificada de forma clara pelos *Bichos* de Lygia Clark. Entretanto, a participação proposta por Cordeiro neste momento é apenas visual, restringindo-se à adoção de estruturas geométricas mais simples e ao abandono dos contornos rígidos da arte concreta histórica. Daí a sua afirmação de que "mais importante do que conhecer o conteúdo de uma tendência é perceber as tendências de um conteúdo": era necessário descobrir novas

³⁵ CORDEIRO, Waldemar. "Maria Helena Motta Paes". In *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea*. São Paulo: Galeria de Arte da "Fôlha", janeiro de 1961.

³⁶ CORDEIRO, Waldemar. "Thomaz Perina". In *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea*. São Paulo: Galeria de Arte da "Fôlha", novembro de 1961.

tendências, novas possibilidades, dentro do conteúdo concreto que vigorara até então. Se, por um lado, ele tinha reafirmado várias das posições da arte concreta histórica, por outro ele admite a sua transformação histórica, incorpora novas posições e busca novas saídas para uma arte concreta que entrava em franca crise. É neste sentido que deve ser compreendida sua surpreendente mudança de postura em relação a outras tendências dentro da abstração, quando ele afirma que "os abstracionistas de hoje são os tachistas de hoje. Seu conteúdo histórico é análogo. A presença ou ausência de contornos geométricos nada conta." Cordeiro sempre tinha condenado as tendências irracionalistas da abstração – a abstração lírica, o informal e o tachismo – como parte do mesmo "subjetivismo solipsista" que também tinha sido condenado, antes, por Di Cavalcanti, na sua diatribe contra a abstração.³⁷ Pignatari, no entanto, referiu-se ao fato de que Cordeiro teria apreciado um quadro de Jackson Pollock na Bienal de São Paulo, em 1957:

Mas em 51 [Pignatari, depois, corrige-se] lá estava o Pollock com o *Number One* e o Cordeiro fez um observação muito inteligente sobre o Pollock. Ele não negou, não. A gente sempre combatia aquele abstracionismo gratuito, mesmo geométrico ou não-geométrico, sem falar no tachismo francês, aquelas coisas. Mas ele falou do Pollock, falou que o Pollock era *um Mondrian informal*. E fazia realmente sentido.³⁸

Nesta comparação entre Pollock e Mondrian – o último, referência fundamental para Cordeiro – aparece, desde já, a possibilidade da aproximação de Cordeiro das tendências informais, de que os quadros do período entre 1960 e 1961 são o primeiro indício. No caminho que levaria Cordeiro a uma experiência mais próxima do informal estão estas obras em que os rígidos contornos da construção geométrica dão lugar à pesquisa dos fenômenos cromáticos – em especial à pesquisa da *relação* entre as cores. Esta será a grande marca das obras apresentadas na *Retrospectiva* e na sua individual na galeria Aremar: uma arte concreta ainda geometricamente concebida, mas distante da execução técnica precisa que caracterizava os quadros do concretismo histórico; as formas, dissolvidas na cor, serão agora entendidas essencialmente como relação – entre as cores, entre a forma e o seu suporte, e, cada vez mais, entre a obra e o espectador.

³⁷ Cf. supra, cap. 1.4.

³⁸ PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, 24 de outubro de 2001.



Fig. 22. *Sem título*, 1958. Tinta industrial s/ madeira, 51x51 cm.
Coleção Família Cordeiro, São Paulo.

A sua preocupação com a cor, no entanto, já aparecia antes num quadro *Sem título* de 1958, realizado a partir de uma das suas *Estruturas Determinadas e Determinantes* (cf. fig. 21). Nesta quadro, a aplicação da cor ainda se dá apenas como parte do problema estrutural da forma: nesta variação da *Estrutura Determinada e Determinante*, as cores diferentes indicam diferentes elementos estruturais – triângulos em vermelho, quadrados em azul. Em essência, este procedimento não difere do empregado em todo o período do concretismo histórico, em que a cor estava sempre estritamente submetida ao problema da estrutura geométrica: a cor, portanto, só aparece como sinal, cuja função é diferenciar as diversas partes do problema geométrico proposto no quadro. Lembramos que o uso da cor na arte concreta estava submetido, para Cordeiro, ao conceito de "número cromático" de que ele fala no seu texto *O objeto*, que determinava o seu emprego e sua variação – quase sempre mínima, elementar, como tinha percebido Mário Pedrosa.

A sua dedicação à pesquisa cromática, a partir de 1960, pode assim ser entendida também como uma reação à questão que sempre tinha sido objeto de polêmicas desde a época da arte concreta histórica. Lembramos que o emprego puramente intuitivo da cor tinha sido negado desde o início das atividades do grupo concreto: a cor "lírica" era considerada parte de uma arte "hedonista", decorativa, perigo a ser evitado e sempre presente nas várias tendências dentro da abstração. A submissão da cor ao problema geométrico-constutivo e a limitação que isso implicava acabaria por gerar críticas provindas não apenas "de fora" como também "de dentro" do movimento concreto. Já em

1957, comentando a participação de Albers na IV Bienal de São Paulo, Pignatari tinha afirmado que "estas obras levantam o grande problema latente no concretismo, o brasileiro pelo menos: o problema da cor".³⁹ Não é coincidência tampouco o fato de que Fiaminghi, após a ruptura com Cordeiro, passasse a se dedicar intensamente ao estudo de estruturas colorísticas, concretizado na série *Corluz*. Do lado "de fora", a ausência de uma dimensão mais intuitiva ou lírica da cor no concretismo paulista sempre tinha sido uma das principais críticas de Gullar, para quem a cor é sempre considerada como elemento sensual; daí a sua crítica contra o uso eminentemente estrutural da cor por parte dos paulistas, considerado por ele como "descuido".⁴⁰ Baliza entre as opiniões nacionais, também Mário Pedrosa havia percebido com clareza a grande diferença entre cariocas e paulistas a respeito da cor, com os últimos apresentando um "vocabulário cromático deliberadamente elementar", as cores "presas ao 'leito de procusto' dos padrões formais".⁴¹

Não é lícito supor, no entanto, uma correspondência simples e imediata entre estas críticas e a nova fase da produção de Cordeiro. Não se trata, de forma alguma, de um emprego lírico ou intuitivo da cor. Ele mantém, aqui, uma coerência bem concreta: a cor continua a ser parte de um problema geométrico-constutivo, realizado agora sem contornos rígidos e de forma algo simplificada – abandonando as complexas articulações geométricas e espaciais do concretismo histórico. Nas obras deste período de transição, a rigidez construtiva é substituída por um esquema simplificado de disposição das manchas de cor, aplicadas com um compressor – uma simples bomba de inseticida.⁴² O conjunto das obras do período 1960-61 segue o preceito expresso no texto: "forma não é contorno nem invólucro, mas relação".⁴³ É na relação entre as cores e na dinâmica que elas geram que reside o investimento poético destas obras. A cor, antes submissa ao esquema geométrico, torna-se agora o elemento gerador das relações formais instituídas pelo quadro: ela deixa de estar "atrás" da estrutura para se tornar o motivo, a razão que determina a articulação formal e geométrica – ainda que se trate de uma geometria "difusa" – das obras.

³⁹ PIGNATARI, Décio. *IV Bienal de São Paulo*. In BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista - documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 59. [1957]

⁴⁰ Cf. supra, p. 110.

⁴¹ PEDROSA, Mário. *Paulistas e cariocas*. In _____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 254. Cf. supra, p. 106.

⁴² WILDER, op. cit., p. 104.

⁴³ CORDEIRO, Waldemar. *Waldemar Cordeiro*. Catálogo da exposição. Campinas: Galeria Aremar, 1960.

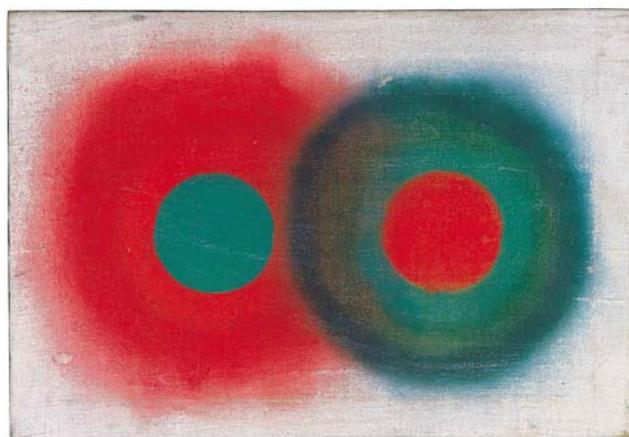


Fig. 23. *Sem título*, 1960. Óleo s/ tela, 38x55 cm. Coleção Família Cordeiro, São Paulo

O quadro *Sem título* de 1960 (fig. 23) já propunha um problema geométrico deliberadamente simples, elementar. O importante aqui não é tanto a articulação geométrica das formas – do ponto de vista da estrutura, o quadro é absolutamente simples e evidentemente simétrico –, mas a dinâmica gerada pelo contraste, propositalmente berrante, entre as duas cores opostas. A oposição binária entre cores opostas (ou fortemente contrastantes) será uma constante nos trabalhos desta fase de transição, artifício já utilizado na versão colorida das *Estruturas determinadas e determinantes* (fig. 22). Se antes, porém, a cor era submetida à estrutura geométrica, agora trata-se do inverso: é a distribuição cromática que determina a estrutura geométrica.

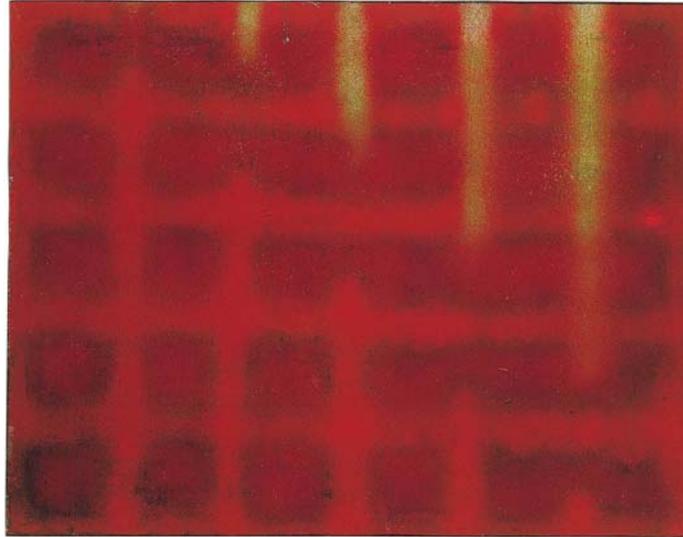


Fig. 24. *Espaço-luz*, 1960.
Óleo s/ tela, 73x93 cm.
Coleção Família Cordeiro,
São Paulo.

A estruturação geométrica é também elementar em *Espaço-luz* (fig. 24): reduzida a um esquema de grade, ela é o suporte para o desenvolvimento cromático do vermelho que passa, de um oposto a outro, dos tons mais escuros aos tons mais claros, tendendo ao amarelo, conseguidos através da mistura ótica entre as linhas difusas, borradas, e o fundo. Novamente, trata-se de um esquema geométrico elementar e simétrico, facilmente compreensível ao primeiro olhar mais atento, ao contrário das complicadas construções do concretismo "histórico". Torna-se evidente como Cordeiro quer evidenciar o problema da cor e escapar à rígida construção geométrica: "forma não é contorno nem invólucro, mas relação", dizia ele ao fim do texto da sua exposição. O objeto destes quadros é, portanto, a exploração da relação entre as cores – daí o seu recurso à oposição entre duas cores e à simetria formal – e o espaço que elas fundam. O título, por outro lado, deixa também claro como se trata de uma nova concepção da cor: ela deixa de ser sinal distintivo de um problema geométrico para se tornar luz, ou seja, fenômeno. Se a cor era antes colocada como parte de um problema racional, matemático-geométrico, ela passa agora a ser dada, cada vez mais, como um problema perceptivo: como um dado fenomênico. Mesmo que a cor obedeça, ainda, a um esquema geométrico pré-estabelecido, não é a mais a geometria pura que define a organização do espaço, mas sim a dinâmica entre as cores que determina o problema geométrico a ser apresentado pelo quadro. É por isso que a estrutura geométrica destes quadros é simples, evidente: não é mais a geometria o problema a ser discutido, mas

a luminosidade das cores e a sua expansão no espaço – apontando, desde já, para os limites do espaço pictórico.

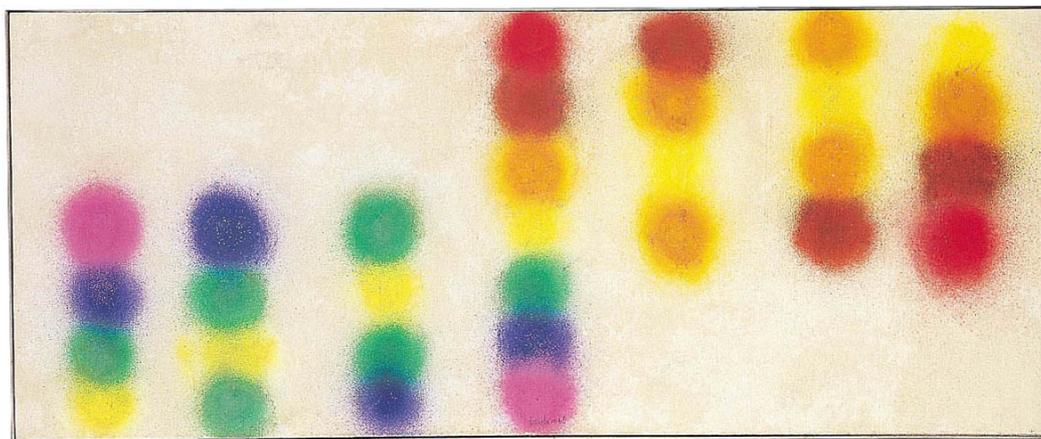


Fig. 25. *Constante amarela*, 1960. Óleo s/ tela, 50x120 cm. Coleção João Kon.

No entanto, a coerência concreta de Cordeiro ainda não permitia, neste momento, o completo abandono da estrutura geométrica. Em *Constante amarela* (fig. 25), quadro reproduzido na capa do catálogo da exposição na galeria Aremar, Cordeiro cria um jogo geométrico-formal entre as diferentes manchas de cor, criando um movimento ascendente (o movimento da referida "constante amarela") entre as duas séries de pontos coloridos – novamente, seguindo uma estrita simetria estrutural, distribuindo os tons frios à esquerda, os quentes à direita. A distribuição horizontal dos elementos, porém, assim como o próprio formato do quadro escapam à rígida articulação geométrica típica da arte concreta histórica, em que o "acontecimento" geométrico costumava estar concentrado no meio de um campo neutro e fechado em si mesmo. Nesta obra, a horizontalidade favorece a expansão do espaço pictórico para os lados, colocando o espectador em uma posição bastante diversa daquela ocupada na contemplação distanciada, fria e intelectualizada dos quadros concretos. Ao ocupar um grande segmento do horizonte visual do espectador, o quadro inaugura, de certo modo, todo um ambiente impregnado pela luz e pela cor; ao mesmo tempo, porém, esta tendência à expansão torna mais evidentes os limites do quadro. Começa assim a surgir uma relação de tensão entre o suporte e o seu "conteúdo" plástico, na qual se evidencia a presença física do quadro e sua relação com o espaço "real", ou seja, o ambiente no qual o próprio espectador se inclui. Como Cordeiro afirmava no texto, a arte concreta caminha, agora, na direção de uma experiência artística mais participante.

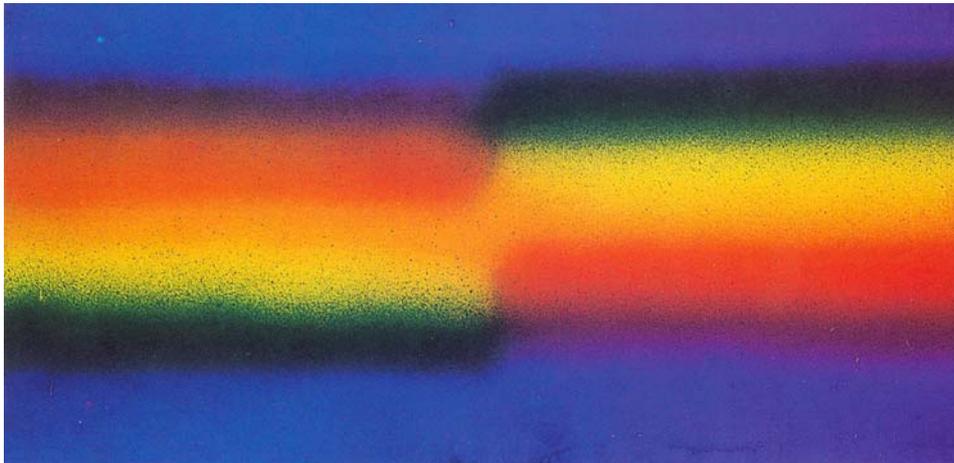


Fig. 26. *Cor-relação*, 1961. Óleo s/ tela, 75x150 cm. Coleção Família Cordeiro, São Paulo.

Em *Cor-relação* (fig. 26), realizado em 1961, na esteira das experiências apresentadas na Galeria Aremar, percebe-se com clareza como o interior do quadro passava, pouco a pouco, a criar uma estreita relação com os seus limites, ou seja, com o próprio formato do suporte. Aqui, a estruturação geométrica é absolutamente simples e evidente, simplesmente repetindo as linhas superiores e inferiores do quadro numa distribuição cromática que se repete, invertida, nos dois lados da obra. A explosão cromática na faixa horizontal média é contida pelo azul que a delimita acima e abaixo. Este mesmo azul favorece a sensação de expansão do espaço pictórico para além dos limites do suporte, como se ali estivessem contidas não apenas formas e cores mas toda uma atmosfera *in nuce*, na iminência de se derramar sobre o mundo.

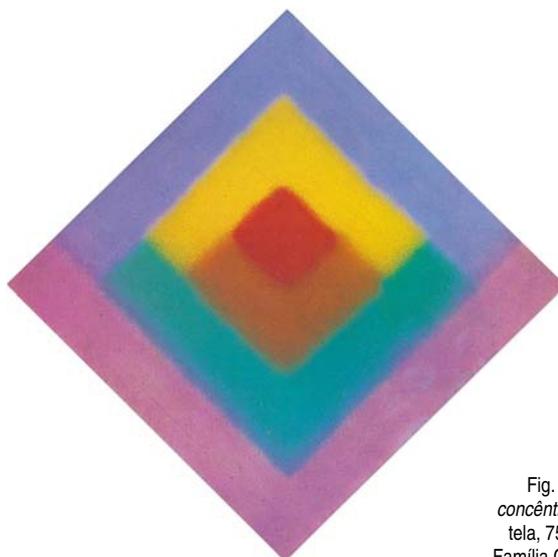


Fig. 27. *Quadrados concêntricos*, 1961. Óleo s/ tela, 75x75 cm. Coleção Família Cordeiro, São Paulo

O suporte é uma questão tão importante nos quadros deste período que Cordeiro chega a estruturar geometricamente toda a obra partindo da posição do quadro, como nestes *Quadrados concêntricos* (fig. 27). O suporte da arte concreta, sempre neutro, referido a um sistema de linhas horizontais e verticais – cuja origem mais remota estava no neoplasticismo de Mondrian – é aqui subvertido pela simples rotação do quadrado. A forma do suporte "ecoa", então, para o interior do quadro: toda a estrutura da pintura é baseada no fato de que o quadro está na diagonal, o que denuncia a presença física e material do suporte, tornada parte constituinte da configuração formal que ele carrega. Ainda que a progressão formal, neste quadro, aponte para o seu interior, a relação ente a forma interna e a forma externa do suporte tem o poder de enviá-lo na direção do mundo externo com toda a força, denunciando a sua presença física e real, a sua presença de objeto – dentro, ainda, portanto, da conceituação de Cordeiro da arte como um objeto real e autônomo, um objeto existente no mundo como outro qualquer. Percebe-se, assim, que a superação da "pureza" da arte concreta não se dava através da negação dos seus preceitos, mas da radicalização de algumas das suas conquistas.

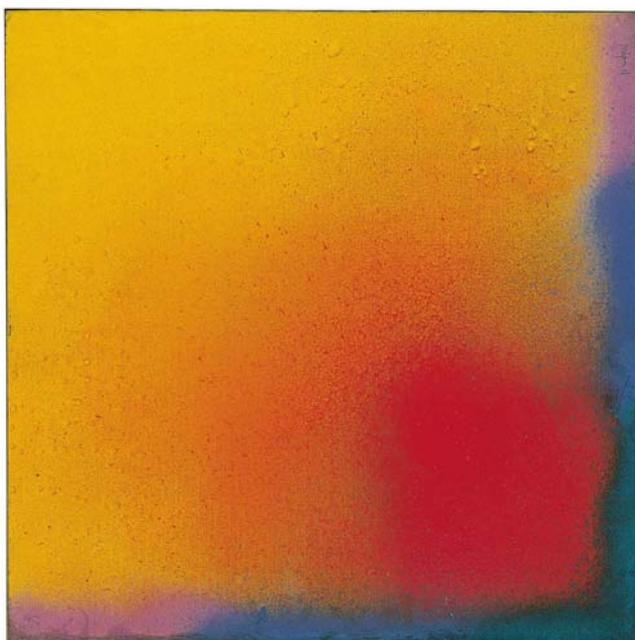


Fig. 28 - *Cor-relação*, 1961. Óleo s/ tela, 75x75 cm. Coleção Família Cordeiro, São Paulo.

Em *Estruturação de Luz* (fig. 28), estão presentes com força total todos os elementos constituintes deste momento de crise e transição. A começar pelo título – que denota a dicotomia, fundamental neste momento, entre a cor e a geometria, entre o fenômeno e a estrutura –, este é um quadro concebido a partir de um sistema de oposição entre pares de cores, em que uma cor ocupa uma área grande, dominante, e a outra ocupa uma área menor, recessiva, nas margens inferior e lateral direita. As cores quentes são sempre dominantes, ocupando a maior parte do quadro; as frias acumulam-se nos cantos: aqui Cordeiro repete a separação hierárquica entre tons quentes e frios que vimos em *Constante amarela*, ao mesmo tempo em que reforça a tensão entre o interior do quadro e seus limites físicos, com a cor "transbordando" para fora da superfície pictórica. Entre tons quentes e frios a ordenação também é hierárquica e planejada, passando sempre dos tons mais claros aos mais escuros. Trata-se, portanto, de uma estruturação absolutamente concreta, fiel aos princípios da "pura visualidade" de uma arte concebida como forma de conhecimento. Mas aqui a estruturação é dada não como um objeto pronto e absolutamente acabado, como era o caso dos quadros concretos "históricos", que buscavam repetir o aspecto impessoal e exato dos objetos industriais. A estruturação agora deve ser lida e reconstruída pelo esforço consciente do espectador de reconstituir, além das manchas meio

indefinidas de cor, a estrutura que as ordena: uma estrutura mais sensorial que geométrica e rígida. Abria-se, assim, a dimensão participante para a arte concreta, que seria aprofundada nas experiências de Cordeiro com o informal.

Nesta série de obras, assim, percebe-se a crise que germinava no interior do ideário concreto de Cordeiro, manifestada numa arte que oscila entre as conquistas da arte concreta histórica e novas direções de pesquisa, entre a rígida estruturação da arte concreta e uma nova forma de concepção do espaço e da contemplação artística, exibindo os primeiros sinais da superação do concretismo histórico e do seu espaço geométrico, imaculado e enclausurado. Trata-se, sem dúvida alguma, da manifestação de uma crise em que vários dos valores plásticos da arte concreta histórica estão sendo abandonados – a execução maquinal e perfeccionista, a rigidez da construção geométrica e o enclausuramento da forma no interior do suporte. Nestas novas relações entre a forma e o suporte colocava-se também uma nova relação com o espectador: este era posto diante de um objeto que não mais se dava à mera contemplação e conhecimento. A obra, agora, é o lugar onde ocorrem fenômenos perceptivos que buscam impregnar o ambiente e se lançar na direção do espectador: esta é a dimensão "participante" que Cordeiro está buscando.

4.5. Objeto e Ambigüidade

No ano de 1962, Cordeiro dedica-se quase exclusivamente ao paisagismo, que era não apenas o seu principal meio de subsistência naquela época (depois, ele se envolve com o urbanismo) mas uma forma de realizar, no mundo real, as formas propostas pela arte concreta. Neste ano ele realiza duas obras isoladas, porém de importância seminal para suas futuras propostas: *Objeto e Ambigüidade*.

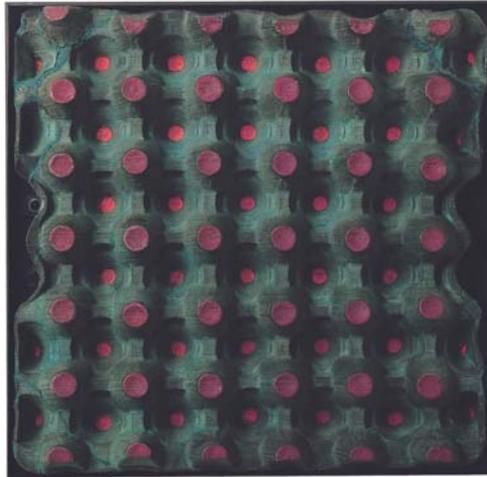


Fig. 29. *Objeto*, 1962. Gouache s/ papelão, 31x31x5 cm. Coleção Família Cordeiro, São Paulo

Objeto é a primeira experiência de Cordeiro com a apropriação de objetos do dia-a-dia: a obra consiste de uma simples e banal embalagem de ovos, produzida industrialmente, pintada com tinta gouache e emoldurada como um quadro. Longe de ser uma simples aplicação do conceito de *ready-made* de Duchamp, o *Objeto* é tomado como o ponto de partida para a uma investigação da visualidade com a aplicação dos conceitos de proximidade e semelhança fornecidos pela psicologia da *Gestalt*. É interessante observar como a geometria da embalagem, com sua organização modular e seriada, é bastante próxima das propostas do concretismo histórico. Ao propor um objeto *ready-made* como arte, alterando a sua função usual, e ao pintá-lo e dispô-lo na vertical, exatamente como um quadro, Cordeiro remete, de certa forma, à identidade fundamental entre arte e indústria que vinha sendo defendida pela arte concreta. Se a embalagem de ovos lembra, formalmente, os quadros concretos, é porque ambos pertencem à mesma realidade tecnológica e industrial.

A geometria *ready-made* do objeto é o ponto de partida para a intervenção colorística que segue rigorosamente a estrutura pré-existente da embalagem. Cada cor é aplicada sobre uma série de elementos específica e diferenciada das outras: o laranja é aplicado sobre os círculos formados pelo fundo da embalagem, em baixo relevo, e um tom de vermelho sobre os círculos em alto-relevo, em contraste gritante com as partes intermediárias em verde. A visão é levada a organizar o objeto de forma a associar os círculos em alto-relevo, ligando-os em um "campo" que se dissocia do resto da obra; da

mesma forma, podemos associar os círculos em baixo-relevo em outro "campo" perceptivo que é percebido como "figura", transformando o resto da obra em "fundo". É possível, portanto, escolher entre os dois (ou três, se considerarmos as áreas intermediárias em verde) "campos" presentes no objeto: basta abstrair os círculos em alto-relevo e ligar, por semelhança gestáltica, o "campo" formado pelos círculos vermelhos no fundo da embalagem. O mecanismo visual aqui empregado será fundamental para a experiência "informal" de Cordeiro nos quadros de 1963, o que coloca o *Objeto* no vértice que liga as suas experiências visuais concretas e ligadas diretamente às idéias da *Gestalt* às assemblages significantes da arte concreta semântica, surgidas em 1964. Neste sentido, é uma ironia interessante que o título seja o mesmo do mais importante texto da arte concreta visual, escrito por Cordeiro em 1957 e que contém uma súpula completa das idéias que alimentavam a arte concreta histórica.

O *Objeto* coloca também outra questão importante e que se tornaria fundamental na fase do "popcreto": a participação do espectador. Nas estruturas geométricas do concretismo histórico, a visão seguia o desenvolvimento lógico da forma no espaço, de modo unívoco, linear. A ambigüidade gestáltica já existia nos quadros concretos, mas ela se dava de forma a sugerir a alternância entre formas pregnantes e fechadas, como se estivessemos a observar duas estruturas cristalinas sobrepostas.⁴⁴ No *Objeto*, a alternância não se dá propriamente entre formas pregnantes, mas entre campos perceptivos que ocupam toda a área visual ocupada pela obra, e que são qualitativamente diferenciados através da cor. A alternância, portanto, não é entre dois (ou mais) objetos geométricos distintos, mas entre "formas de ver" qualitativamente distintas, exigindo uma mudança global da apreensão perceptiva por parte do espectador. Em outras palavras, a ambigüidade presente no concretismo histórico é totalmente fornecida pelo quadro: neste sentido, ela já "vem pronta" e cabe ao espectador apenas constatá-lo e operar com ele em um nível bastante elementar. No *Objeto*, a ambigüidade é apenas sugerida: na ausência de uma forma pregnante propriamente dita, é da mudança global da atitude perceptiva do espectador que depende o estabelecimento destes campos perceptivos diferenciados: o espectador é assim levado a aderir ao jogo visual proposto pela obra, passando da contemplação passiva para

⁴⁴ Cf., por exemplo, as figs. 8 e 10, pp. 87 e 89.

uma fruição mais ativa. Por outro lado, porém, a obra exige do espectador uma primeira forma de participação, que consiste em dedicar a um objeto "não-artístico" – uma mera grade de ovos – um olhar "artístico", frutivo – operação pressuposta em todas as formas do *ready-made*.

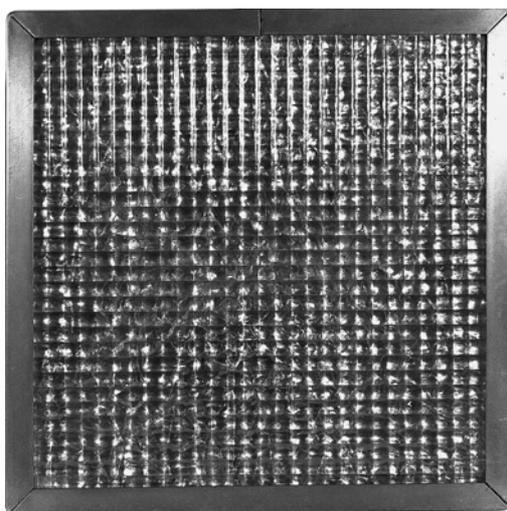


Fig. 30. *Ambigüidade*, 1962. Vidro corrugado, 40x40 cm. Coleção Família Cordeiro, São Paulo.

A ambigüidade visual torna-se, assim, o fator fundamental a possibilitar a passagem da contemplação passiva para uma arte participante, que Cordeiro já tinha proposto, de forma ainda tímida e experimental, na sua exposição na Galeria Astréia, no ano anterior. Ao intitular *Ambigüidade* outra obra produzida em 1962, Cordeiro busca deixar claras e evidentes (esforço presente em toda a sua obra plástica e teórica, e pouco reconhecido) as suas intenções: colocar o espectador no centro da poética erigida pela obra, fazendo-o ver através dela de forma distorcida e fragmentada, instituindo a ambigüidade da visão como porta de entrada para a participação frutiva. A obra sugere um primeiro contato com a teoria da obra aberta de Umberto Eco, cujo primeiro ensaio data de 1958 e que terá influência decisiva sobre Cordeiro a partir do ano seguinte. A poética inaugurada com esta *Ambigüidade*, porém, não será desenvolvida neste primeiro momento: na sua exposição de 1963 na Galeria Atrium, Cordeiro aplicará as lições visuais aprendidas com o *Objeto*, voltando novamente – e, de certa forma, pela última vez – ao quadro bidimensional.

4.6. A experiência informal

Em 1963, Cordeiro realiza uma nova exposição individual, inaugurada no dia 12 de fevereiro na galeria Astréia, em São Paulo. Curiosamente, desta vez, Cordeiro não teoriza, deixando ao amigo Mário Schenberg a tarefa de escrever o texto de apresentação. Após introduzir o nome de Cordeiro e a sua importância histórica, Schenberg faz uma breve referência ao neoconcretismo, atestando a importância da crítica dissidente carioca para as novas formulações do artista paulista:

Há alguns anos surgiu no Rio e em São Paulo uma corrente neo-concretista muito interessante, que se afastou de algumas das posições do concretismo ortodoxo. Aqui em São Paulo os seus principais representantes são Willis de Castro e Hercules Barsotti. Talvez se possa caracterizar o neo-concretismo como tendência organicista do concretismo. Em geral o neo-concretismo ainda continua ligado à grande corrente artística oriunda do cubismo.⁴⁵

É através do rompimento com a tradição cubista – responsável pela introdução, na arte moderna ocidental, da geometrização da forma, ligada ao concretismo através da mediação de Mondrian, que partiu do cubismo para a criação de uma linguagem pictórica baseada nas formas geométricas – que Schenberg caracteriza a nova produção do antigo líder do grupo concreto, agora definitivamente dissolvido:

Na sua fase atual, Cordeiro rompe com a tradição cubista, procurando porém permanecer fiel aos postulados mais essenciais de uma arte concreta. Chega assim a um concretismo sem formas geométricas rigorosas. De um certo modo se aproxima do espírito de fases da arte construtiva de Kandinsky em que não prevalece a tendência da *Bauhaus*.

Como era o caso das obras ligadas à exposição na galeria Astréia, produzidas entre 1960 e 1961, a ruptura com a arte concreta histórica não é completa. Ainda que Cordeiro volte, nesse momento, a uma realização artesanal, utilizando-se do pincel, do óleo e da tela, sobrevivem elementos concretos, retomados agora em uma nova interpretação, como nos explica Schenberg, prosseguindo:

Cordeiro agora volta à modalidade artesanal da arte e volta ao clássico pincel, com muita felicidade. Dá-nos uma pintura simples e límpida, combinando temas construtivos bem definidos com uma bela espontaneidade de realização cromática. Tornamos a encontrar a estrutura serial, a construção por meio de um elemento simples repetido, as retículas e outros instrumentos concretistas, mas já agora empregados com muita flexibilidade e liberdade, sem o rigorismo antigo.

⁴⁵ SCHENBERG, Mario. *Waldemar Cordeiro*. Catálogo da exposição. São Paulo: Galeria Astréia, 1963.

Schenberg aponta ainda para o esgotamento da arte concreta histórica, como prenunciado, de certa forma, na exposição anterior de Cordeiro: o esgotamento da tradição cubista não é mais que o esgotamento da linguagem geométrica, que cuja estruturação vinha sendo progressivamente simplificada, na sua obra, desde 1960:

O concretismo de tradição cubista havia esgotado suas maiores possibilidades. Mesmo na arquitetura a tendência cubista vai sofrendo modificações sérias. As experiências de Cordeiro são promissoras e provam que uma arte não expressionista e não simbólica pode fugir ao racionalismo ensimesmado e ao intelectualismo, assim como ao puro espontaneísmo, e se realizar por imagens em si, de validade autônoma, constituindo um pensar em ação, de natureza não conceitual, pela superação do cubismo.

Ao superar a tradição cubista, Cordeiro não abandonava, no entanto, algumas das posições teóricas do concretismo: persiste aqui a crítica ao expressionismo, à arte simbólica e ao espontaneísmo (referência ao tachismo lírico, intuitivo e gestual de um Mathieu, por exemplo), assim como a defesa da autonomia da obra de arte e da sua condição de modo de conhecimento: um "pensar em ação".

As obras expostas eram o resultado de uma intensa pesquisa realizada por Cordeiro em um grande número de telas onde ele experimenta a nova liberdade proporcionada pelos pincéis e pelas possibilidades da articulação cromática. Dentre estas experiências, algumas resultam em estruturas semelhantes às da arte concreta, com módulos triangulares ou quadrados, distribuídos de forma regular no espaço, em cores contrastantes. Outros são radicalmente informais, com a sobreposição de pinceladas em cores diversas, aparentemente aplicadas sem nenhuma preocupação de ordem formal ou compositiva, e articuladas apenas pelas relações cromáticas que criam entre si. A variação existente dentro da numerosa produção de Cordeiro, nesta época, é desconcertante: resultado de uma profunda crise existencial pela qual ele passava, estas pinturas são o sinal de uma busca para uma nova visão da arte concreta, resultado das turbulências pelas quais Cordeiro passara desde a I Exposição Nacional de Arte Concreta e das polêmicas que se seguiram.

Tratava-se de uma inovação que não passou despercebida dos críticos da época. José Geraldo Vieira surpreende-se com a nova postura do antigo líder dos concretistas:

O ano de 1963 inicia-se no acampamento concretista com uma fase que, longe de ser meramente teórica, estética e polêmica, já prenuncia um didatismo sereno advindo de uma experiência bem flexível, sem o rigorismo das disciplinas. É interessante que essa fase advenha de um dos mestres do movimento entre nós, Valdemar Cordeiro, elemento de atividade multiforme, chefe de grupo, antigo ortodoxo.⁴⁶

João Queiroga demonstra a mesma surpresa e uma profunda curiosidade, apontando também para o caráter experimental, provisório desta série:

Cordeiro transformou-se completamente. Sai do cubismo com uma violência assustadora.

Já havia dado o primeiro passo, na última Bienal, e agora dá o segundo. Mas que passo de gigante, pela violência com que grita a sua libertação, pela coragem com que o faz, e como o consegue.

Entendemos como ele se propõe resolver um problema: – o concretismo estando com suas possibilidades quase esgotadas, as repetições vão se sucedendo, e o perigo do novo academismo bate à porta.

Cordeiro, líder de grupo que é, responsável, e com o entusiasmo que lhe é próprio, não poderia ver todo o seu esforço e de seus companheiros diluir-se.

Urgia chamar à ativa com toda energia os companheiros inseparáveis da arte. E assim, sua sensibilidade, sua imaginação, mais o raciocínio, o trabalho e a técnica se puseram em ação, e nos apresentaram estranho trabalho, no qual se sente a luta em grande. Não sabemos qual a extensão de sua vitória, pois ainda não chegou ao fim da meta.⁴⁷

Dentre as muitas obras produzidas neste período, é possível discernir algumas que determinam uma direção comum de pesquisa e que apontam, desde já, para as questões propostas pelos "popcretos", realizando a passagem da arte concreta "histórica" para a arte concreta semântica. Tratam-se dos últimos quadros propriamente ditos de Cordeiro, que abandonará definitivamente o suporte bidimensional já no ano seguinte.

⁴⁶ VIEIRA, José Geraldo. "Valdemar Cordeiro". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de fevereiro de 1963. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

⁴⁷ QUEIRÓGA, João. "Artes plásticas - arte: sensibilidade, imaginação, raciocínio, trabalho, técnica - Galeria Astréia". *A Hora*, São Paulo, 19 de fevereiro de 1963. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

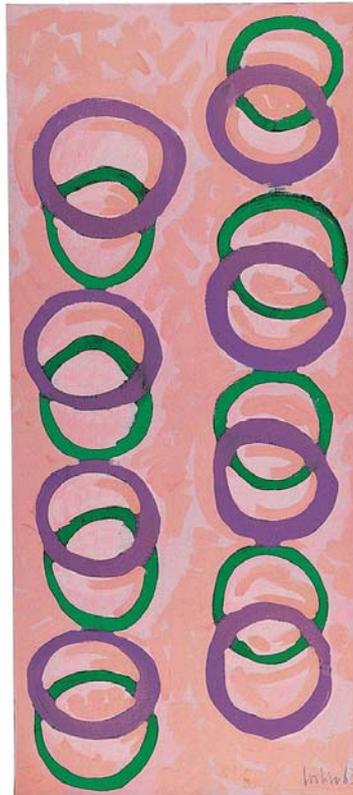


Fig. 31. *Sem título*, 1963. Óleo s/ tela, 154x68 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

No caminho que levaria ao abandono da bidimensionalidade, Cordeiro executa vários quadros que são marcados pela organização "concreta" das formas, dispostas de forma seriada e regular sobre o quadro. Não se tratam, porém, das formas geométricas estritas da arte concreta, mas de formas simples – círculos, pontos e linhas – executadas com tinta a óleo e pincel, dispostas sobre a tela sem preocupações de ordem compositiva mais elaborada: estas formas não determinam direções, pesos ou tensões visuais muito fortes entre si, tendendo à ocupação homogênea da superfície pictórica. No quadro *Sem título* reproduzido acima (fig. 31), este procedimento é ainda elementar: duas séries de círculos, realizadas em roxo e verde – repetindo a articulação entre pares de cores opostas, típicas das obras expostas da Galeria Aremar em 1960 – são sobrepostas sem grandes preocupações de ordem compositiva. Trata-se apenas de acompanhar a disposição sugerida pelo formato do suporte, o que acontece sem a criação de tensões espaciais elaboradas. O fundo, neutro, composto de pinceladas algo aleatórias em tons de rosa, parece concordar com a articulação neutra e anti-compositiva das formas pregnantes no primeiro plano. Falta a estas formas, porém, a solidez das estruturas geométricas concretas; elas têm em comum

com o fundo este sentido da dissolução, da imaterialidade. É na direção desta dissolução que Cordeiro avança, em outras obras.

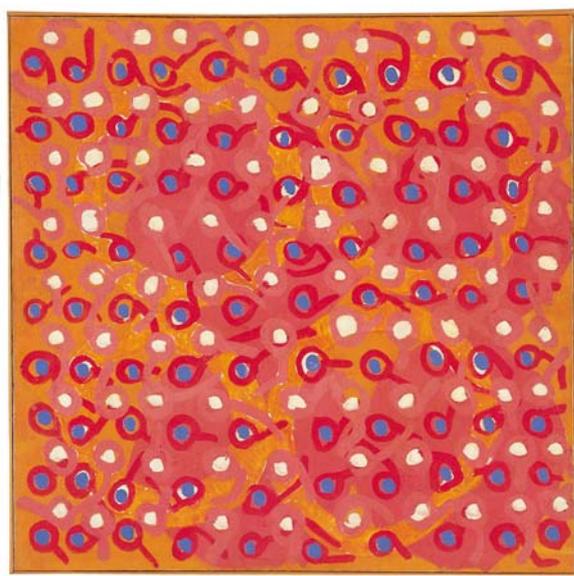


Fig. 32. *Sem título*, 1963. Óleo s/ tela, 75x75 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

Os mesmos elementos simples são o material deste quadro *Sem título* reproduzido na fig. 32: círculos e linhas. Radicaliza-se, aqui, a tendência a um espaço homogêneo e indiferenciado: a pintura busca ocupar toda a tela por igual; os círculos aparecem por trás de uma grade homogênea de pontos e linhas, ordenados de forma seriada sem, no entanto, a complexidade da estruturação geométrica. A articulação visual dos elementos se dá a partir dos mesmos princípios adotados pelo concretismo histórico: os princípios gestálticos de proximidade e semelhança. Na ausência de uma estruturação geométrica mais elaborada, unida à articulação gestáltica dos elementos seriados, manifesta-se, aqui, com força total, uma das contradições fundamentais da arte concreta – a tensão entre a sua dimensão perceptiva (no fundo, sensual), explicada pela *Gestalt*, e a geometria racional e controlada, que acabou de se tornar desnecessária – expressa por Cordeiro com a frase de Leonardo Sinisgalli, muitas vezes citada: "a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso olho, não da nossa mente."⁴⁸ Em outras palavras, a tensão, presente em toda a fase do

⁴⁸ CORDEIRO, Waldemar. "O objeto". *a.d. arquitetura e decoração*, São Paulo, no. 20, novembro-dezembro de 1956. In CORDEIRO, Analúvia. Op. cit..

concretismo histórico, entre a dimensão perceptiva (no fundo, sensual) da arte concreta – no que ela era apoiada pelas descobertas da *Gestalt* – e a geometria racional e planejada – típica do pensamento de uma era industrial a que a arte concreta busca corresponder, e ligada aos conceitos da "pura visualidade" da arte como forma de conhecimento – resolve-se aqui com o abandono da geometria, tanto enquanto linguagem como enquanto processo criativo. Há, é claro, uma organização espacial controlada, mas essa organização é puramente empírica, intuitiva: ela recorre apenas aos dados fornecidos à consciência pelos sentidos e não mais a um saber instrumentalizado, como é o caso da geometria.

Vemos aqui a evolução do processo iniciado com as obras de 1960, em que o espaço atomizado e fechado das obras concretas abria-se na direção dos limites externos do quadro. Se antes isso era obtido através da repetição das formas do suporte no interior do quadro, gerando uma espécie de ressonância visual que colocava a questão do suporte em evidência, agora isso será obtido através da diminuição dos elementos seriados e da sua pulverização homogênea e neutra sobre o espaço pictórico, de forma claramente anti-compositiva. A superfície é aqui tratada como um padrão que pode ser imaginado como sendo expansível ao infinito, não dizendo mais respeito aos limites impostos pelo quadro – entendendo-se estes limites como um princípio de orientação compositiva e formal, ou mesmo como limite físico propriamente dito. Trata-se de um espaço típico do tratamento de um Pollock, por exemplo, e talvez este seja a sua única ligação real com o informal: o fato de que o espaço da tela é coberto *over-all*, sem nenhuma preocupação com direções ou tensões espaciais; o espaço é portanto homogêneo, somente articulado pela grade levemente irregular dos elementos repetidos.

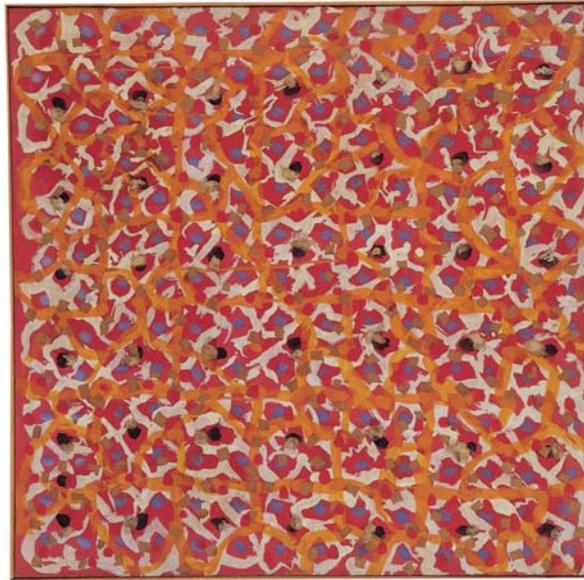


fig. 33. *Sem título*, 1963. Óleo e algodão s/ tela, 75x75 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

Estas obras, assim, impõem uma nova relação com o espectador: supera-se a contemplação fixa e estática dos quadros concretos para criar um novo tipo de espaço que carrega em si a possibilidade da impregnação de todo um ambiente. É nessa nova relação com o espectador que deve ser entendida o papel histórico dessa série: além da nova articulação com o espaço exterior, estes quadros funcionam como ativadores de uma visão ativa (e criativa, portanto), capaz de escolher dentre os vários "campos" gerados pelas diferentes séries de elementos que são sobrepostas. No quadro *Sem título* reproduzido acima (fig. 31), vemos, a princípio, uma massa indistinta de formas e cores; uma visão mais atenta nos permitirá distinguir as várias séries de que o quadro é constituído. Assim, ora vemos o "campo" constituído pelos pontos pretos, depois o "campo" dos pontos azuis, a grade em amarelo, os arabescos em branco, e assim por diante. Estas visões alternam-se no tempo da percepção, mas não se trata mais do espaço seriado, repetitivo da articulação geométrica, em que os olhos navegam pelo quadro repetindo o percurso proposto pela "máquina" geométrica, distinguindo relações entre elementos discretos: trata-se, sempre, da percepção *do espaço inteiro* que se transforma ao bel-prazer do espectador.



Fig. 34. *Sem título*, 1963. Óleo e cartões s/ tela, 68x155 cm. Coleção Patrícia Mendes Caldeira.

É assim que se coloca, neste momento, a questão que será crucial para Cordeiro em seus textos e obras a partir deste ano: a participação do espectador. Questão essa que tinha sido colocada antes pelo neoconcretismo e ecoada por Cordeiro já em 1960, quando este afirmou a sua busca de uma arte concreta "participante". Estas obras estão, portanto, em articulação direta com outras (bastante diferentes, é claro) que abordarão diretamente esta mesma questão, como *Ambigüidade* e *Opera aberta*, que ele realiza no mesmo ano. Esta série se coloca, portanto, como o ponto crucial da articulação entre a arte concreta histórica e a arte concreta semântica, tanto pelas novas relações com o espectador que ela promove como pela nova relação com o mundo exterior em que estes quadros se colocam. Mas, para além da sua configuração espacial centrífuga, expansiva, nestas obras Cordeiro continua – algo timidamente – as experiências de incorporação de objetos estranhos à obra de arte tradicional, prenunciados no *Objeto* de 1962 (fig. 29). Entre os elementos seriados, pintados com tinta e pincel, ele passa a incorporar coisas: no trabalho *Sem título* reproduzido na fig. 33, parte da grade visual oferecida ao olhar é feita de pedaços de algodão colados à superfície do quadro. A obra, assim, não apenas buscava impregnar o ambiente como também buscava incorporar à sua existência física elementos vindos "de fora". Iniciava-se, assim, o processo que culminaria na eliminação dos limites entre o que era tomado como "artístico" e como "não-artístico", que alcança seu ponto máximo na adoção da *assemblage* nos "popcretos", no ano seguinte.

Em outra obra (fig. 34), Cordeiro incorpora cartões colados sobre a superfície do quadro. Diante deste trabalho na sua presença física e real o que chama a atenção é o fato

de que é somente com uma observação mais acurada que percebemos que os cartões são objetos efetivamente incorporados à obra, e não formas pintadas sobre a tela. A colagem, herança cubista, reaparece aqui precisamente no momento em que Cordeiro abandona a longa tradição geométrica iniciada por Braque e Picasso. Mas é com a adoção da colagem, agora, que os limites entre o mundo dos objetos "comuns" e os objetos artísticos começa a se dissolver. Perceba-se como o procedimento de apropriação de objetos reais tinha sido iniciada no *Objeto* de 1962, que inaugura, por outro lado, a gramática visual aplicada nesta série "informal" que Cordeiro expôs na Galeria Astréia em 1963. O envolvimento de Cordeiro com o informal se dá, portanto, sob a marca da possibilidade da incorporação de objetos reais à obra de arte: daí que ele se referisse, depois, a esta série, como a uma "versão substantiva do informal".⁴⁹

Assim, este breve envolvimento de Cordeiro com o informal deve ser entendido como o esgotamento da linguagem geométrica – correlato, talvez, da falência da utopia concreta – e a ponte entre a sua produção do concretismo histórico e o abandono definitivo do suporte bidimensional. A pintura, aqui, está em processo de explosão na direção do mundo exterior: em breve, a sua obra passaria a incorporá-lo, virtual e fisicamente. O projeto original do neoplasticismo, fundamentalmente ligado à ideologia da arte concreta – construir um novo mundo, incorporando-se, finalmente, a ele –, deverá então realizar-se, mas por vias tortas: é a obra que passará a incorporar, como parte de si, elementos retirados do mundo real e contemporâneo.

⁴⁹ CORDEIRO, Waldemar. *Novas tendências*. São Paulo: Associação de Artes Visuais Novas Tendências. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

5. A emergência do "popcreto"

Em primeiro lugar, é preciso considerar o fato de que agora lidamos com uma nova relação entre a produção de Cordeiro e o seu contexto histórico. Havia, antes, uma certa correspondência entre o desenvolvimentismo de caráter nacionalista promovido pelo presidente Juscelino Kubitschek e o período em que a arte concreta se consolidou, a nível nacional, como uma das mais importantes vanguardas artísticas. Combinando os recursos do Estado, as empresas nacionais e os investimentos do capital estrangeiro, o governo de Juscelino conseguiu alavancar de forma definitiva o crescimento industrial no país: entre os anos de 1956 a 1961, a produção industrial cresceu 80%, especialmente entre as indústrias de aço (100%), mecânicas (125%), de eletricidade e informações (380%) e, principalmente, de materiais de transporte (600%).¹ Foi neste país em rápido desenvolvimento que a arte concreta se expandiu, o que era bastante lógico: enquanto o mundo ao redor era transformado pela industrialização, os artistas assumiam a responsabilidade de criar os códigos visuais e estéticos desta nova era dominada pela máquina, pela produção planejada, seriada e repetitiva da indústria. É nessa correspondência que deve ser compreendido o título de um dos textos da poesia concreta – *Plano piloto da poesia concreta* – associando a poesia de um novo tempo com o plano-piloto da nova capital do país, construída por Juscelino como símbolo máximo da modernização social, econômica e estética do país. A arte concreta tinha, assim, uma ligação direta com este clima de otimismo e confiança no desenvolvimento do país, dominante na segunda metade da década de 50.

Este clima, porém, não estava destinado a durar: já ao fim do governo Kubitschek a inflação mostrava os limites do modelo desenvolvimentista, sustentado por um Estado que gastava muito e arrecadava pouco. O crescimento da inflação começou a incomodar os setores populares, que vinham se mobilizando em organizações que começam a adquirir importância política, como a CGT (Comando Geral dos Trabalhadores, ligado aos comunistas), a UNE (União Nacional dos Estudantes), a Ação Popular (ligada à Juventude Universitária Católica e preocupada com as questões sociais) e, no campo, as Ligas Camponesas (que buscavam resolver os problemas sociais no campo promovendo a

¹ FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 427.

reforma agrária). A eleição de Jânio Quadros no fim de 1960 e sua desastrosa renúncia, apenas alguns meses depois de empossado, jogará o país numa crise institucional sem precedentes: o vice-presidente, João Goulart, encontrava-se em viagem pela China comunista quando Jânio renunciou, para grande inquietação dos militares preocupados com o avanço das esquerdas radicais no Brasil. Identificado com as organizações sindicais e o populismo, Jango será impedido de governar através da manobra improvisada do parlamentarismo, para assumir com plenos poderes apenas em 1963. A fragilidade do presidente, no entanto, tornaria estéreis todas as suas iniciativas, fazendo-o incapaz de governar tanto aos olhos da esquerda radical quanto aos da direita militarizada. Jango ainda tenta promover as "reformas de base", destinadas a transformar as estruturas sociais injustas e atrasadas do país, através da promulgação pública de dois decretos: o primeiro deles nacionalizava todas as refinarias de petróleo particulares, afirmando o monopólio estatal no setor; o segundo declarava sujeitas a desapropriação as propriedades localizadas numa faixa de dez quilômetros à margem das rodovias e ferrovias federais e que ultrapassassem a área de cem hectares, num primeiro esforço de promover a reforma agrária. O comício de 13 de março, em que ele assinara estes dois decretos, foi, para os militares e para os setores políticos da direita, o sinal inequívoco de que Jango se voltara para a esquerda radical; para as esquerdas, divididas entre as suas várias vertentes, o comício serviu para fortalecer a euforia quanto à mobilização popular que parecia naquele momento irreversível, mas que se revelaria ilusória.² Ao contrário, a manobra de Jango funcionou como o estopim que acabaria por mobilizar a oposição contra ele, primeiro manifestada na "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", que leva milhares de pessoas ao centro de São Paulo, e culminando no movimento militar de 31 de março com o qual se inicia o regime militar. Assim, em um curto período de tempo, o país tinha passado da euforia desenvolvimentista a um clima crescente de apreensão e medo: da democracia à ditadura.

Este novo contexto social e político exigiria também dos artistas uma tomada de posição explícita e decidida, e a essa necessidade premente Waldemar Cordeiro, com sua formação marxista e gramsciana, não poderia escapar. A relação entre a arte concreta e o

² SKIDMORE, Thomas E.. *Brasil: de Getúlio a Castelo, 1930-1964*. 8a. ed.. Trad. Ismênia Tunes Dantas (coord.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 353.

período do nacional-desenvolvimentismo de Juscelino era algo genérica e abstrata: pode-se falar de um "clima" histórico comum, mas não de uma relação direta de causa e consequência. Diferentemente, na arte concreta semântica a relação entre a arte e a realidade é de outra natureza: trata-se de uma arte de combate, resposta imediata às condições sociais e políticas que encaminhavam o país, entre os anos de 1964 e 1967, para um regime francamente ditatorial. Naquele momento, todos os setores organizados da sociedade estavam sendo chamados a uma atuação aberta e combativa, desde a organização militar até os movimentos sociais e populares, passando pela intelectualidade e, inevitavelmente, pelos artistas. Depois de abandonada a "utopia" concretista, com o fim do grupo unido e estrategicamente articulado – que, coincidentemente, ocorre na mesma época em que o clima otimista da administração de Juscelino esmorece –, vem o momento do combate aberto, exigindo uma arte que tratasse diretamente das questões do seu tempo. Era necessário para os artistas, tanto quanto para os movimentos sociais organizados, assumir uma posição clara e definida em relação aos graves fatos que abalavam a vida pública do país. O "popcreto", assim, é o produto direto de uma nova atitude diante das relações entre a arte e a vida social: Cordeiro abandona aqui, definitivamente, uma arte que propõe um projeto utópico para o futuro (herança do neoplasticismo e das correntes construtivas em geral) para adotar uma arte de luta, de denúncia, uma arte que se liga diretamente às condições da realidade. A arte concreta semântica buscava portanto assumir o seu lugar dentro do teatro social de forma análoga à UNE, à CGT ou às Ligas Camponesas: o momento não é mais o da projeção de uma nova ordem social e estética, mas o da ação direta e engajada.

Daí a necessidade de se conceber a produção artística dentro do espírito de um "novo realismo": as obras de Cordeiro, porém, continuam a revelar o seu substrato concreto, na aplicação dos princípios construtivos que sempre orientaram a sua produção. Entre as novas influências que permeiam o seu trabalho misturam-se a *pop art* norte-americana e o Novo Realismo francês à teoria da informação e a obra aberta de Umberto Eco, mas passando também pelas Novas Tendências europeias – estas, diretamente ligadas às vertentes geométricas da abstração e ao concretismo europeu. É portanto neste espaço entre a visualidade concreta, desenvolvida ao longo da década de 50, e a exigência de um

"novo realismo", manifestada na apropriação *ready-made* de objetos extra-artísticos e nas referências à realidade social e política do país, que se pode compreender a emergência do "popcreto".

5.1. Novas tendências

Logo depois da sua exposição na Galeria Astréia, em 1963, Cordeiro parte em viagem à Europa, voltando ao continente de origem pela primeira vez desde a sua instalação definitiva no Brasil, em 1948. Esta viagem assume uma importância crucial para as novas formulações teóricas e plásticas de Cordeiro, possibilitando ao artista ítalo-brasileiro entrar em contato com diversas manifestações que seriam influências decisivas para os novos rumos da sua arte. Voltando ao Brasil, ele ainda tenta reunir por uma última vez os antigos companheiros de grupo na *Associação de Artes Visuais Novas Tendências*, mantida financeiramente pelos próprios artistas e que se propunha a promover a arte de vanguarda em geral, sem a exigência de qualquer uniformização ou a pretensão de seguir uma linha estética pré-definida. Esta associação inaugurou, em 9 de dezembro de 1963, a Galeria NT, na Rua General Jardim, 676, com a mostra *Coletiva Inaugural I*, de que participaram, além de Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luís Sacilotto – todos estes integrantes do extinto grupo concreto – e ainda Alberto Aliberti, Caetano Fracarolli, Mona Gorovitz e Alfredo Volpi. "A NT foi a única tentativa dos concretos de levar seus trabalhos ao mercado, sempre com sua postura de combatentes."³ A tentativa, no entanto, não teria grandes êxitos, e já no ano seguinte Cordeiro, Sacilotto e Nogueira Lima se desligam da Associação, que será definitivamente extinta em 1966. Esta reaproximação dos antigos colegas, ainda que tenha sido frustrada, aponta para a reavaliação do concretismo histórico que está na raiz da arte concreta semântica. Esta reavaliação será realizada com base nas novas influências incorporadas por Cordeiro na sua viagem à Europa, das quais o texto de apresentação da exposição de inauguração da Galeria NT fornece algumas pistas:

³ CABRAL, Isabella e REZENDE, M. A. Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 85.

A situação para mim é clara: ou passamos a considerar a arte concreta do ponto de vista do desenvolvimento histórico da sua natureza comunicativa autônoma e direta, em contínuas transformações quantitativas e qualitativas, identificando-a com os aspectos substantivamente novos e criativos da arte contemporânea, ou, diversamente, a arte concreta na acepção histórica pertence ao passado e terminou a sua existência.

A experiência concreta começou para mim como decorrência de uma atitude em face da situação criada pela mostra inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo e pelas polêmicas que se seguiram. Tratava-se de ser radical a fim de contribuir para uma longa sobrevivência da arte não figurativa.

Os adversários, defensores de modalidades várias de realização de ingênua espontaneidade, não satisfaziam as necessidades de uma adequação histórica de caráter internacional, exacerbando, como reação, a minha busca de uma objetividade que se identificava com um racionalismo de esquemas e apriorismos. Embora a nossa arte (refiro-me aos tempos do grupo Ruptura – 1952 – lembrando principalmente Saciotto, Charoux e Barros) fosse motivada por uma conduta contingente, produto de um atuar agressivo no ambiente, refletiu, por outro lado, de modo peculiar, a onda de racionalismo que vigorou na arte européia no último pós-guerra.

É sem dúvida esse ser fundamentalmente relação que vem alterando as preferências. Antes vivi a série das estruturas geométricas determinadas e determinantes, depois uma versão substantiva da poética informal. E é a partir dessa última experiência que as impositões causais se tornaram para mim obsoletas, assim como a arte concreta histórica criadora de esquemas. O informal deixou marcas profundas e hoje desaparece deixando consigo todos os purismos acadêmicos. Fica no entanto o seu apelo para um "retorno às coisas" ou, se preferirem, à matéria, e a mancha que significa ambigüidade, indefinido, possibilidades de escolha e de direções de leitura, movimento, instabilidade e aleatório.

Depois do informal, a tendência é construir, mas, como escreve Nelo Ponente, não reconstruir. A forma como processo construtivo e o papel ativo do espectador na arte atual de vanguarda dão o tiro de misericórdia na poética do objeto em si. É, como escreve Umberto Eco, a "ópera aberta", i.e., um objeto não-unívoco, que usa signos são unívocos ligados por relações não-unívocas.

É cada vez mais evidente para mim a necessidade de diminuir o provável (significado) em favor do improvável (informação). Não o controle do aleatório, mas a surpresa, a desordem e a imprevisibilidade do aleatório. Do aumento de significado, de acordo com a teoria da comunicação, decorre uma estrutura mais provável, ao passo que o aumento de informação é diretamente proporcional à sua não-probabilidade. Parece-me que na arte o significado poderia ser identificado com o que geralmente é chamado de "conteúdo", e a informação poderia corresponder à invenção de estruturas formais novas. Exemplificando, a expressão mais radical da arte de significado seria a pintura russa contemporânea, cuja comunicação está baseada num máximo de redundância, e o aproveitamento de estruturas formais consumidas e previsíveis garantem um tipo de comunicação intencional que não evade nem contradiz o sistema. O oposto, no entanto, se dá com certos artistas norte-americanos, como Weinrib e Sugarman, por exemplo, cujas obras eram de fato improváveis.

Na discussão em torno da arte concreta o termo "racional" aparece constantemente, de um lado, em termos de uma redução de caráter técnico (projeto); de outro enquanto ilustração de noções científicas – atitude que esconde na maioria das vezes o desejo inconsciente de subtraí-la de responsabilidades históricas e ideológicas diretas. E a arte é "explicada" nesses casos pelos mais abusivos heteronismos. Em ambos os casos citados, no entanto, parece-me evidente que se trata de uma racionalidade ligada ao que acima chamamos de significado, enquanto previsibilidade. Mas, me pergunto, no caso oposto, em se tratando de uma arte de informação, produto (Fiedler), não expressão de uma problemática mas ser realidade somente no instante em que aparece e não por força de antecedentes e heteronismos e nessa medida não-provável, como poderíamos representar em palavras essa racionalidade? É possível que a racionalidade da arte da informação tenha algo em comum com a racionalidade individual de que nos falou Gottlieb. As "metáforas epistemológicas" (Umberto Eco) dos artistas são ainda a melhor teoria.

Demolir o significado é demolir o sistema. É a desordem ou, como escreve Umberto Eco, um tipo de não ordem habitual e previsível. Uma racionalidade da desordem, se não for um paradoxo, que no plano social, quiçá, devolva ao indivíduo algo do muito que lhe usurparam. E no plano social, falar entre nós de imprevisibilidade e desordem não há originalidade. Mas é também uma redundância lembrar que toda desordem é ordem por outro parâmetro.

E é nesse terreno, sem escamotear o problema histórico e ideológico, que as novas tendências da arte concreta deverão enfrentar o mais recente fenômeno da arte de significado: a "nova figuração".⁴

A idéia fundamental colocada pelo texto é a da transformação histórica da arte concreta através da superação do seu "purismo acadêmico" e da adoção de uma nova compreensão do fenômeno artístico. No centro da articulação entre passado e presente, Cordeiro situa a experiência informal, "que hoje desaparece levando consigo todos os purismo acadêmicos" – ligada a "esse ser fundamentalmente relação" que determina novas preferências e novos caminhos de pesquisa. É a partir das suas experiências informais, portanto, que o antigo líder supera os "apriorismos" e os "esquemas" da arte concreta histórica e alcança novas possibilidades de pesquisa, passando a privilegiar as noções de aleatoriedade e imprevisibilidade, derivadas da teoria da informação e incorporadas a partir da idéia de *obra aberta* criada por Umberto Eco.

Trata-se portanto de uma superação definitiva das "impostações causais" e da "arte concreta histórica criadora de esquemas". Isso não significa, no entanto, uma ruptura completa com as premissas fundamentais do concretismo da década de 50. Quando Cordeiro fala de "Novas Tendências" ele ecoa a série de exposições realizadas na Europa das quais a primeira foi realizada em Zagreb pelo curador Matko Mestrovic, em outubro de 1961, sob o título *Nove Tendencije*. A Nova Tendência européia reunia artistas ligados à tradição construtivista e abstrata, orientados à pesquisa visual e tecnológica com obras cinéticas e participativas. Participaram desta primeira edição os italianos *Gruppo T* (de *tempo*) e *Gruppo N*, além do francês *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, com o qual Cordeiro estabeleceu contatos na época da sua viagem à Europa. Formado em 1960, o *GRAV* contava com a participação de Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Morellet, Julio Le Parc e Jean Pierre Vasarely (filho de Victor Vasarely, conhecido como Yvaral). Estes artistas, em sua maioria de origem latino-americana, estiveram todos ligados

⁴ CORDEIRO, Waldemar. *Novas tendências*. São Paulo: Associação de Artes Visuais Novas Tendências. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

à tradição da abstração geométrica – Morellet, por exemplo, adere ao concretismo de Max Bill, que ele conhece através da sua exposição no Brasil promovida por Bardi em 1950 –, assim como Jesús Rafael Soto, que Cordeiro conhece na mesma viagem. Há um paralelismo bastante evidente entre as idéias defendidas pelo *GRAV* e aquelas defendidas pelo concretismo brasileiro: a concepção da arte como pesquisa visual (como o nome deixa explícito), a negação da subjetividade e dos conteúdos individuais dos artistas, o trabalho em grupo (chegando à criação coletiva de obras) e o uso de inovações técnicas e científicas como meio para a criação artística. A agenda básica da arte concreta, tal como tinha sido idealizada por Cordeiro na década de 50, tinha numerosos pontos em comum com as idéias do *GRAV*, defendendo o conceito da arte como forma de conhecimento visual, a objetividade da produção artística contra a subjetividade expressiva do artista e a adequação da arte à nova realidade tecnológica-industrial: daí que as Novas Tendências europeias fossem tomadas como um desenrolar histórico necessário – identificado "com os aspectos substantivamente novos e criativos da arte contemporânea" – das concepções do concretismo. Em consequência, a passagem de Cordeiro da arte concreta histórica para as construções cinético-participativas realizadas em 1963 (*Opera Aperta* e *Ambigüidade*, obras de que trataremos logo a seguir) não pode ser compreendida exclusivamente sob o signo da ruptura com o passado concreto: o cinetismo insere-se diretamente na tradição da abstração geométrica, de que a arte concreta fazia parte. Certamente não passou despercebido a Cordeiro o fato da arte cinética ter nascido com a exposição *Le Mouvement*, realizada em 1955 na Galeria Denise René, em Paris, que foi o principal centro de difusão da abstração geométrica na França do pós-guerra.

É precisamente no ano de 1963 que ocorre a difusão internacional das Novas Tendências: em janeiro, um grande encontro em Paris reúne participantes de diversos países, afirmando o caráter internacional e plural das manifestações sob o título genérico de *Nouvelle Tendance - recherche continuelle* (NTrc), continuando a agremiação surgida dois anos antes em Zagreb. Assim Yvaral descreve as principais características do grupo:

(...) a primazia da pesquisa, a despersonalização, a comunicação aberta e o trabalho coletivo, e o desenvolvimento de um grupo de idéias visuais compartilhadas que poderiam levar ao trabalho anônimo.

O NTrc não reconhece a paternidade de nenhum movimento artístico em particular... Suas características primordiais são permanecer livre de uma fórmula definidora e, igualmente, garantir uma evolução contínua.

Finalmente, o NTrc considera por "pesquisa contínua", trabalhos indeterminados, trabalhos multiplicáveis, o distanciamento deliberado ao nível produtivo, o esclarecimento do problema em mãos, a ativação do espectador, e a avaliação em termos precisos do ato criativo e do ato de transformação plástica.⁵

É este novo ponto de vista que vemos refletido no texto de Cordeiro, privilegiando a idéia da transformação contínua dos recursos artísticos e da agremiação independente dos artistas, sem a exigência de seguir uma linha de trabalho estritamente definida. Por outro lado, porém, ainda que o NTrc não deseje se ver preso a fórmulas definidoras, ele reafirma alguns princípios que são bastante semelhantes aos que eram adotados pelo concretismo brasileiro: confirma-se assim a proximidade de interesses entre Cordeiro e as Nova Tendências européias. Nas obras de Cordeiro a proximidade também se faz sentir: nelas, para além da espacialidade geométrica do concretismo, começam a aflorar novas questões – em especial, a da participação ativa do espectador. Esta é a característica mais evidente dos dois trabalhos enviados no mesmo ano por Cordeiro à VII Bienal de São Paulo, intitulados *Ambigüidade* e *Opera aperta* (figs. 35 e 36).

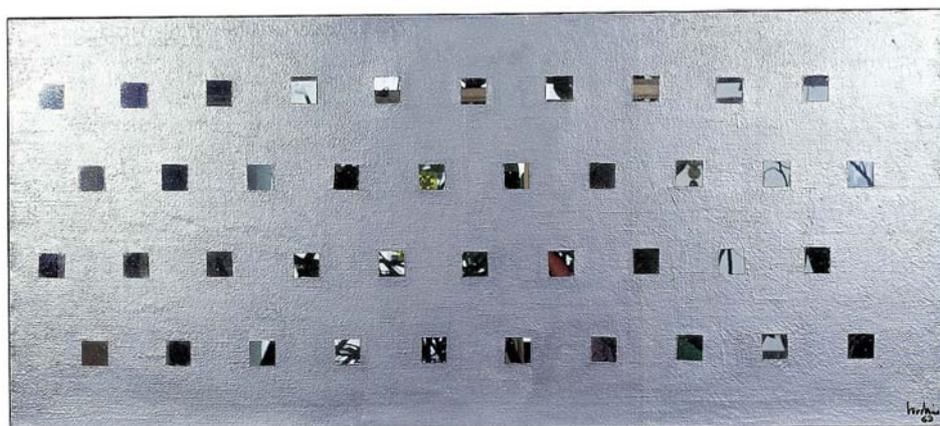


Fig. 35. *Ambigüidade*, 1963. Tinta alumínio e espelho s/ tela, 75x150 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

⁵ Apud RICHY, George. *Construtivismo - origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 88-89.

É através do uso de espelhos que Cordeiro busca aproximar o espectador da obra, fazendo dele, virtualmente, parte do quadro. Em *Ambigüidade*, o fundo contra o qual os espelhos se destacam é prateado e cinzento, refletindo a luz de forma apenas difusa e instituindo o contraste entre o reflexo nítido – porém fragmentário e desarticulado dos espelhos – e o reflexo indistinto, mas contínuo – um reflexo mais imaginário que real – do fundo prateado. Entre a série de espelhos e o quadro prateado estabelece-se, portanto, uma lógica de figura-fundo: trata-se aqui do mesmo esforço perceptivo de "reconstrução" de diferentes "planos" formados por série de elementos simples (pontos, círculos, traços) que era proposto pelos quadros da fase "informal" de Cordeiro. Aqui, porém, os elementos "pregnantes" não apontam para o espaço neutro do quadro, mas para o espaço exterior, refletido na obra, sugerindo ao espectador o esforço perceptivo de reconstruir a sua própria imagem e o ambiente no qual ele está imerso. A ambigüidade proposta se dá entre o que é a obra "em si" e o que está "fora" da obra: entre a obra e o seu espectador, assim como entre a obra e o ambiente no qual ela está imersa. Cordeiro parte, bastante claramente, das experiências "informais" anteriores, tanto pela articulação de elementos simples (agora transformados em pequenos espelhos quadrados) quanto pelo formato do quadro e pelo tipo de espaço que ele implica: como antes, a horizontalidade do quadro é utilizada de maneira a envolver o espectador de forma mais eficaz. A participação do espectador aqui é colocada de forma muito mais evidente, porém: se antes a contemplação era do tipo tradicional, aqui é exigido do espectador uma atuação mais consciente e intencional: ele precisa se movimentar, com a totalidade do seu corpo físico, para reencontrar, no quadro, a sua própria imagem. O quadro configurado como um espaço fechado e resolvido em si mesmo, dependente da "poética do objeto em si", é assim abandonado em favor de uma obra que aponta para fora de si mesma – na verdade, para o próprio espectador e seu ambiente. Inaugura-se, assim, aqui, não apenas a aplicação positiva do conceito de "obra aberta" mas também o movimento que implicaria, logo depois, no abandono do espaço bidimensional e na inclusão dos objetos da realidade diária na obra que serão características fundamentais da arte concreta semântica.



Fig. 36. *Opera aberta*, 1963. Óleo, espelho, colagens s/ tela, 75x150 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

É em *Opera Aberta* que Cordeiro dá o passo decisivo na direção do espaço tridimensional, ao cortar a própria tela para revelar o reflexo dos espelhos. É por trás da tela lacerada que surge o reflexo do espectador, e, junto com o reflexo, a possibilidade da sua atuação participativa. A "abertura" proposta aqui por Cordeiro se dá a partir da violação física da tela, subvertendo a integridade do plano pictórico, numa possível remissão a Fontana – referência, aliás, bastante plausível para Cordeiro. O plano pictórico, ainda que esteja fisicamente posicionado sobre os dois conjuntos de espelhos, transforma-se em um fundo neutro e ideal, em um azul plácido e intenso – um fundo típico da arte concreta histórica, especialmente a realizada por Cordeiro. Os conjuntos de espelhos que surgem por trás da tela se configuram em duas áreas pregnantes simétricas, confirmando a lógica de figura-fundo teorizada pela *Gestalt* e que era a base, junto com a construção geométrica, da visualidade concreta. Estabelece-se aqui uma tensão entre o plano da tela, neutro e ideal, e a sua presença física e tridimensional no espaço "real", evidenciada, como na obra de Fontana, através da destruição da inviolabilidade do espaço pictórico, do ataque físico à própria tela. Como veremos depois, esta tensão entre o fundo neutro e o espaço dos objetos reais será um elemento poético decisivo na fase madura dos "popcretos". Entre os dois campos pregnantes de espelhos, o conjunto central parece ser feito de remendos escuros, aplicados sobre a tela para tapar os buracos através dos quais veríamos – supomos – outra série de espelhos. Cria-se, assim, um outro contraste, entre os espelhos visíveis e os espelhos que são apenas supostos. Do ponto de vista do espectador, porém, as duas atitudes

– o ver-se no espelho e o supor a presença de um espelho invisível – são, em relação à obra, semelhantes: ambas implicam numa postura ativa e consciente, ou seja, uma postura participativa tanto "física" quanto "mental". O espectador é assim colocado numa curiosa situação: ele se reencontra a si mesmo ali onde o espaço plano e ideal é subvertido e lacerado, tornando-se, de certa forma, o próprio agente desta subversão. Assim, é o próprio olhar do espectador, ao reencontrar-se na obra, que rompe, aqui, com o espaço plano e ideal do concretismo histórico.



Fig. 37. *Aleatório*, 1963. Espelhos, prismas de vidro, barras de ferro e estrutura de alumínio, 40 x 58 x 8 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

É também de natureza cinético-participativa⁶ o trabalho que Cordeiro expôs na *Coletiva Inaugural I* da Galeria NT, intitulado *Aleatório* (fig. 37). Aqui o espaço bidimensional da arte concreta é abandonado por completo, e o quadro é substituído por uma espécie de aparelho que é oferecido à manipulação do espectador. Se *Opera Aperta* e *Ambigüidade* ainda conservam o aspecto de quadros, este trabalho abandona o suporte bidimensional por completo: trata-se de uma caixa de metal com eixos móveis aos quais estão presos prismas de vidro dispostos na horizontal e na vertical, que alteram a imagem refletida por um espelho no fundo da caixa. O espectador pode mexer nestes eixos, manipulando e deformando sua própria imagem refletida. Além da semelhança evidente

⁶ na expressão precisa de ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: figurações fantásticas e neo surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999, p. 49.

entre esta obra e as duas anteriores – o uso de espelhos – há um outro ponto em comum: todas elas lidam com a imagem refletida sob o signo da fragmentação, que torna-se ainda mais atuante neste trabalho. Se antes a imagem era refletida passivamente, pressupondo a participação física do espectador que busca colocar-se de forma a reconstituir a própria imagem (e sendo frustrado, na verdade, nesta busca), agora o espectador se diverte ao *manipular* a fragmentação da sua própria imagem especular – tornado-se assim agente e causador desta fragmentação. A relação frutiva se dá, portanto, através uma ação direta e interventiva, obrigando o espectador não apenas a se deslocar ao redor da obra mas exigindo o seu contato físico com ela. É ao mesmo tempo, portanto, que Cordeiro radicaliza a relação frutiva no sentido da participação que o formato "quadro", herança do concretismo histórico, entra em crise: a obra se transforma, aqui, num *aparelho* perceptivo oferecido à manipulação do espectador. Isso não significará, porém, o completo abandono do plano bidimensional, que continuará a aparecer – sempre, porém de forma crítica ou irônica. Mesmo este *Aleatório* não deixa de guardar relações com o espaço bidimensional: há, entre o espectador e as partes móveis, uma grade que impede a manipulação direta dos prismas de vidro, que só podem ser movidos através dos seus eixos. O trabalho, assim, retém algo do espaço autônomo, fechado em si mesmo, da arte concreta histórica – ainda que aponte, contraditoriamente, para o seu exterior.

Ao intitular os seus trabalhos *Opera Aperta*, *Ambigüidade* e *Aleatório*, Cordeiro indica com clareza a fonte teórica das suas reflexões: a *Obra Aberta* de Umberto Eco. Ainda que a idéia de obra aberta tenha sido precedida pelos poetas concretos⁷, é de Eco que Cordeiro parte – o que se depreende da apropriação do título original em italiano da obra de Eco, assim como dos títulos em português, retirados diretamente da teoria da informação. É a partir do teórico italiano que Cordeiro entra em contato com a teoria da informação e a semiótica, que passam a fazer parte do embasamento teórico-científico da sua produção – e assumindo, de certa forma, o lugar reservado à psicologia da *Gestalt* e à geometria no concretismo histórico. Estas novas inflexões teóricas se fazem presentes a partir da sua análise da VII Bienal de São Paulo, onde ele expunha *Opera Aperta* e *Ambigüidade*. Neste

⁷ Cf. CAMPOS, Haroldo de. *A obra de arte aberta*. In BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 70. [1955]

artigo, a divisão entre as diferentes dimensões da semiótica proposta por Morris⁸ é tomada como método e base para uma compreensão esquemática da arte moderna: "A arte moderna, depois de um período sintático (relação formal entre signos) e de um período – mais recente – pragmático (relação dos signos com o intérprete), inaugura um período semântico (relação do signo com as coisas)."⁹

Na realidade, esta divisão, com a qual Cordeiro pretende historiar a arte moderna, serve mais especificamente para compreender as novas direções tomadas por Cordeiro na sua própria produção artística: o concretismo, neste sentido, deve ser entendido como uma arte sintática, ou seja, dedicada à pesquisa da relação dos signos visuais entre si, e sem nenhuma preocupação de ordem pragmática ou semântica. Efetivamente, a arte concreta consistiu numa pesquisa puramente formal, determinando relações puras entre signos visuais desprovidos de significado referencial, ou seja, que não apontavam para nada além de si mesmos, da sua existência enquanto linhas, formas ou cores. Ainda que estas relações fossem tomadas a partir da perspectiva científica proposta pela psicologia da *Gestalt* e ordenadas de acordo com uma geometria planejada e estrita, considerada como expressão da visualidade industrial, as linhas e cores da arte concreta manifestam-se como presença autônoma no mundo, afirmando a sua condição de objeto entre outros objetos e desprovidas de "conteúdo" ou "significado".

Já a menção a um "período pragmático" pode ser compreendida a partir da interpretação proposta por Umberto Eco do informal como integrante da categoria mais ampla de "obra aberta":

Obra aberta como proposta de um "campo" de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis; estrutura, enfim, como "constelação" de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas.¹⁰

⁸ Cf. MORRIS, Charles W.. *Fundamentos da teoria dos signos*. Trad. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976, pp. 17-18.

⁹ CORDEIRO, Waldemar. "VII Bienal - "Nova figuração" denuncia a alienação do indivíduo". *Brasil Urgente*, I, 40, dezembro de 1963. In BELLUZZO, op. cit., p. 119.

¹⁰ ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8a. ed.. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 150.

A formulação de Eco aponta, precisamente, para o mesmo efeito poético proposto pelas experiências informais de Cordeiro, exibidas na Galeria Astréia no começo de 1963: lá também o fruidor era levado a criar uma série de leituras variáveis, "escolhendo", diferentes "campos" perceptivos que se alternavam ao seu bel-prazer. Assim, o "período pragmático" de Cordeiro teria sido iniciado, na realidade, nas experiências informais, em que a participação frutiva surgia, pela primeira vez, como questão importante na sua poética. O momento da agremiação sob o título *Novas Tendências* representa, assim, a tomada de consciência da importância decisiva da questão da participação do espectador, que aparecia de forma apenas intuitiva – e, no fundo, contemplativa – nas suas experiências com o informal. A reflexão histórica de Cordeiro, sempre aguçada, incluía as suas formulações dentro de uma linha histórica bem definida – apontando, ainda, para as suas formulações futuras, com o "período semântico".

Para Eco, a poética da "obra aberta" possui uma ressonância cultural mais ampla, ligando-se a outras formas de pensamento, especialmente o pensamento científico. Assim, o informal, ao renunciar à formalidade unívoca e precisa, corresponde ao pensamento científico contemporâneo, no qual as certezas não são mais tão possíveis ou exatas, fazendo necessário lidar com elementos como a indeterminação e a ambigüidade. Cordeiro considera a compreensão da arte como *metáfora epistemológica* a "melhor teoria" para explicar a arte contemporânea – teoria formulada por Eco:

[No informal] Trata-se de estruturas que se apresentam como *metáforas epistemológicas*, como resoluções estruturais de uma consciência teórica difundida (não de uma teoria assimilada, mas de uma convicção cultural assimilada): representam a repercussão, na atividade formativa, de determinadas aquisições das metodologias científicas contemporâneas, e a reafirmação, na arte, daquelas categorias de indeterminação, de distribuição estatística, que regulam a interpretação dos fatos naturais. Desta maneira, o Informal coloca em questão, pelos meios que lhe são próprios, as categorias da causalidade, as lógicas a dois valores, as relações de univocidade, o princípio do terceiro excluído.¹¹

Para Cordeiro a abertura também oferece uma via de acesso à incorporação, na obra, das questões prementes do seu tempo:

¹¹ Id., pp. 154-155.

O artista sai do domínio da decoração para abordar, no terreno da materialidade mais imediata e comum, a problemática contingente dos acontecimentos sociais. A questão da função social, antes colocada em termos de "design" (infra-estrutura), é agora abordada diretamente ao nível da superestrutura política. Já o informal (antipintura) e os objetos anti-arte constituíram uma crítica eficiente à busca da "bela forma". As exigências de arte pragmática – o aleatório e o papel ativo do espectador – constituem hoje mais um passo a uma realidade total: a nova figuração.¹²

Abre-se assim, a partir da pesquisa e da manipulação dos signos, a possibilidade de uma efetiva ação concreta na realidade social. No horizonte da pesquisa sígnica, com a incorporação dos elementos fundamentais da obra aberta – o acaso (aleatório) e a participação do espectador – Cordeiro coloca, neste momento, a nova figuração, já apontando para a postura realista que caracterizaria a arte concreta semântica. "Demolir o significado é demolir o sistema", dizia o artista em *Novas tendências*. Este alcance social das operações sígnicas já era claro para os teóricos da semiótica – e na verdade sem nenhuma contradição com o conceito ideologia tal como era entendido por Gramsci, como construção social e simbólica –, como expressa claramente Morris:

Afetar os signos dos indivíduos é atá-los pelas correntes mais poderosas inventadas pelo homem ou botar em suas mãos o mais poderoso de todos os instrumentos para a liberação individual e a reconstrução social. O controle social dos indivíduos através de processos sígnicos é inevitável, e as possibilidades de tal controle se tornarão maiores na medida em que o conhecimento dos signos e das técnicas de comunicação se desenvolvem. A questão agourenta é como tal controle será exercido.¹³

A referência à realidade sócio-política ou cultural mais imediata só será definitivamente incorporada à obra no terceiro período apontado por Cordeiro: o período semântico, em que serão investigadas as relações entre os signos e as coisas.

5.2. Teoria da arte concreta semântica

É a partir das reflexões ligadas às Novas Tendências – e, na verdade, como uma superação destas, que Cordeiro desenvolve, já desde 1963, as idéias da arte concreta semântica, que embasam a sua produção exibida primeiro na coletiva *Arte no IAB* (Instituto dos Arquitetos do Brasil) em junho de 1964, e depois ampliada e amadurecida no *Espectáculo Popcreto* exibido na Galeria Atrium, em dezembro do mesmo ano. Como vimos

¹² CORDEIRO, op. cit..

¹³ MORRIS, Charles W.. *Signs, language and behaviour*. Nova Iorque: George Braziller, 1946, p. 244.

logo acima, é no artigo intitulado *VII Bienal - "Nova Figuração" denuncia a alienação do indivíduo*, publicado em 1963, que o termo "semântica" aparece pela primeira vez, com a proposta de divisão da arte moderna em três períodos – o sintático, o pragmático e o semântico. A sua interpretação histórica da arte moderna e, no fundo, da sua própria produção artística, já prenunciava, assim, as construções que só seriam exibidas no ano seguinte, nas quais a preocupação fundamental é a pesquisa da relação entre os signos e as coisas. Nas obras, o mecanismo poético que possibilita esta pesquisa é a montagem: a utilização de objetos reais – dos mais variados gêneros e origens, tendo sido cortados, pintados ou, simplesmente, inalterados – para a constituição da obra. Trata-se, em outras palavras, da *assemblage*, de que Rauschenberg é o principal precursor, que Cordeiro considera no texto de 1963 como o traço distintivo da arte contemporânea. Este procedimento será incorporado ao seu próprio trabalho, sendo visto como a superação do "dogmatismo" artístico e como o procedimento através do qual a arte passa a refletir sobre si mesma: "A montagem compõe vários fragmentos, ou vários quadros de diferentes tendências num só quadro. É esta mais uma expressão do antidogmatismo, do anti-estilo da arte contemporânea: arte aberta. A nova figuração escolheu aqui como tema a própria arte contemporânea."¹⁴

É importante, neste primeiro momento, a adoção do conceito de *nova figuração*, que para Cordeiro se manifesta decisivamente nesta Bienal e que tem como característica fundamental o fato de não se confundir com a figuração tradicional: "A n.f. não deve ser compreendida como um retorno ao figurativismo, mas como busca de novas estruturas significantes".¹⁵ Estas "novas estruturas significantes" são criadas a partir da apropriação de objetos de uso comum – objetos não pertencentes, portanto, ao universo da arte tradicional –, ecoando o *ready-made* duchampiano e transformando estes objetos em signos estruturados como "mensagem construtiva":

E a coisa entra agora na obra de arte, como elemento de uma montagem, porém, que a deglutina transformando-a em informação signo e mensagem construtiva. A VII Bienal pode ser caracterizada como a bienal da nova figuração.

¹⁴ CORDEIRO, op. cit..

¹⁵ Ibid..

O artista tradicional adota como assunto o mundo – mundo exterior enquanto natureza. Neste caso é o da produção industrial. Elementos, portanto, que pertencem à paisagem criada pela técnica do homem moderno. Há mais uma diferença: os antigos representavam as coisas, ao passo que as coisas aqui são inseridas elas mesmas na obra. Não mais efeitos cenográficos mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem.¹⁶

A montagem, portanto, toma como ponto de partida os elementos retirados da realidade imediata – esta realidade urbana e tecnológica, repleta dos materiais e dos signos produzidos industrialmente. Ela implica, assim, numa postura de "realismo brutal", inaugurando novas relações entre a obra e o mundo exterior. Nesta compreensão do "mundo exterior enquanto natureza", Cordeiro ecoa as idéias do Novo Realismo, promovido na França pelo crítico Pierre Restany. É das realizações iniciais de Yves Klein, Jean Tinguely e Raymond Hains que Restany partiu para criar a sua teoria do Novo Realismo: estes artistas, segundo ele, "elaboravam uma metodologia da percepção, um novo modo de ver baseado na constatação da uma natureza moderna objetiva, na apropriação do real contemporâneo."¹⁷ O procedimento de apropriação desta "natureza moderna" será então incorporado por Cordeiro, que supera, assim, o universo da produção industrial e da sua ordenação geométrica, planejada e serial – pressuposto essencial da visualidade construída pela arte concreta – passando a refletir sobre um mundo cuja natureza está ligada não apenas à lógica da fábrica mas também à cidade e suas manifestações visuais, incluindo a publicidade e os meios de comunicação de massa e implicando na abordagem das questões políticas e sociais da atualidade. Torna-se assim possível a descoberta de uma dimensão poética latente na realidade ambiental: é esse o traço que une Cordeiro a Restany, com a "descoberta do folclore industrial contemporâneo e das suas possibilidades expressivas ligadas ao senso da natureza moderna"¹⁸ – tanto que a obra *Dólar*, de 1966, carregará o subtítulo de *técnica do folclore urbano*, ecoando diretamente o discurso de Restany. Por outro lado, manifesta-se nesta aproximação a formação gramsciana de Cordeiro: trata-se, sempre, da constituição de uma cultura popular, antes através da visualidade da indústria, e agora através da incorporação dos elementos da

¹⁶ Ibid..

¹⁷ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 27.

¹⁸ Id., p. 33.

"natureza moderna" de que fala Restany, de forma a constituir o "folclore urbano" que incluirá a cultura criada pelos *mass-media* e as questões sociais e políticas.

Estas idéias de Restany serão, para Cordeiro, parte de uma nova síntese, em que a compreensão da "natureza moderna" será realizada a partir da teoria da informação e da semiótica. No seminário *O Homem e a Paisagem paulistana*, ocorrido em novembro de 1964, Cordeiro apresenta uma palestra intitulada *Conceituação do paisagismo enquanto comunicação e arte*, em que ele defende uma nova concepção do paisagismo que levasse em conta o aspecto *significativo* dos elementos da paisagem: "a nova idéia de coisicidade, inspirada pela semiótica, proporciona uma visão clara e inédita da paisagem, onde se apresentam sinais naturais, sinais artificiais, símbolos e *signos*."¹⁹ Mais além, ele diz: "É fundamental (...) uma nova atitude que saiba apreender e empolgar a realidade urbana do ponto de vista da comunicação."²⁰ Trata-se aqui de assumir uma postura crítica diante de uma concepção naturalista do paisagismo, em que os elementos são tomados pelas suas características sensíveis e compreendidos através das leis da percepção – da *Gestalt* – ou pelas suas características geográficas. Neste novo "modo de ver", sem dúvida inspirado pelo conceito de "natureza moderna" de Restany, os fatores da paisagem transformam-se em conteúdos *sígnicos*, superando a sua condição estritamente natural ou sensível:

Concluindo, os elementos que intervêm na paisagem são para algo, levando para além de si mesmos, para algo de que são sinal, signo, representação, símbolo, imagem, expressão, comunicação. Tudo indica. Tudo significa. Tudo na paisagem revela o sentido profundo do homem e da sua historicidade.²¹

Começa aqui a se desenhar uma poética que passará a incorporar, para além dos "elementos da paisagem", todos os objetos físicos e reais que povoam a realidade imediata, que passam a ser investidos de uma carga simbólica ou significativa através da sua incorporação na obra de arte. A pesquisa que explora o potencial semântico dos objetos perpassará, assim, tanto a compreensão de Cordeiro da atividade artística quanto a do paisagismo – atividade que representava a extensão das suas idéias artísticas sobre o mundo

¹⁹ CORDEIRO, Waldemar. *Conceituação do paisagismo enquanto comunicação e arte*. Seminário "O Homem e a Paisagem paulistana". IAB de São Paulo, novembro de 1964. In BELLUZZO, op. cit., p. 133.

²⁰ Ibid..

²¹ Id., p. 137.

real, além de ser o seu principal meio de subsistência. Nessa pesquisa, o papel do contexto torna-se fundamental: como na pesquisa linguística, os significados estão diretamente ligados ao local e à forma como são empregados. Em um artigo de 1965, intitulado *Realismo: musa da vingança e da tristeza*, Cordeiro destaca o papel do contexto e abandona o termo "nova figuração" (buscando, possivelmente, diferenciar-se das manifestações mais ligadas à figuração tradicional), passando a empregar o termo criado por Restany – "novo realismo":

Coerentemente, o novo realismo – que nada tem a ver com a "Nova Figuração" – tanto nas manifestações norte-americanas – mais empíricas e diretas –, assim como nas européias – mais ideológicas –, supera os limites da representação característica do figurativismo, e parte para a apresentação direta das coisas da produção industrial em série. Retirar as coisas do espaço físico e colocá-las num espaço cultural criado é transformá-las em meios expressivos. Surge então uma nova idéia de coisicidade, que coincide com a semiótica.²²

Esta "nova idéia de coisicidade" não é restrita ao mundo da arte. Como vimos antes, também a paisagem é constituída por elementos significantes. Perceba-se como o novo realismo proposto por Cordeiro coloca em questão, assim, não apenas a arte, mas a própria percepção do mundo:

A questão que se coloca hoje é a de saber se os valores humanos percebidos nos sinais das obras de arte, nos objetos criados especialmente com a finalidade de comunicação particular chamada arte, não são os mesmos percebidos na outra realidade visual, natural e artificial, criada pelo homem sem intenção de fazer arte, ou dada pela natureza. Em outros termos, se a vida, nas suas manifestações visíveis, não é tão humana e legível quanto um quadro.²³

Abre-se, assim, uma nova via de compreensão das relações entre a arte e a realidade: se antes era o isomorfismo gestáltico que explicava estas relações, propondo a continuidade estrutural entre as duas instâncias, agora são os processos de significação que colocam em paralelo o mundo da arte e o mundo real:

(...) as coisas reais não são meras formas abstratas, evocam a imagem dos que comumente a usam; seus sinais revelam as situações em que essas coisas são ou foram usadas e as conotações mais amplas que têm, raízes no contexto social. Signo-coisa, coisa-signo, por uma dialética de similitudes

²² CORDEIRO, Waldemar. "Realismo: musa da vingança e da tristeza". *Habitat*, São Paulo, 83, maio/junho de 1965.

²³ *Ibid.*.

de situações. Realidade/imagem, ida e volta. Não se trata somente de uma apresentação da vida, mas de uma tentativa para explicá-la e julgá-la.²⁴

Esta nova relação com a realidade implica, por outro lado, numa nova concepção da função social da arte, do seu lugar dentro das estruturas sociais. A pesquisa concreta dirigia-se à ordenação das condições de produção, à racionalidade operativa da indústria, e portanto à infra-estrutura produtiva da sociedade: à parte física e material da estrutura produtiva. A arte concreta fundamentava-se na possibilidade de regular e desenvolver os meios de produção. No entanto, o sonho da arte concreta de se inserir no interior da própria produção industrial tinha sido frustrado, como constata Cordeiro, percebendo a grande contradição presente na obra de arte concreta como objeto único, artesanal:

A arte não-figurativa, sintética e pragmática, cuja expressão mais elevada foi a arte concreta e continua sendo nas suas mais recentes pesquisas ao nível da automação, fundamenta historicamente a sua existência na evolução dos meios de produção. É a característica da produção industrial que influi nas características de feitura destas obras de arte. Assim por exemplo, a eliminação de qualquer vestígio de artesanato, o tipo de material empregado, os aspectos cinéticos (conseguidos mediante micro-motores elétricos), tomando como assunto o desenho e as construções técnicas da indústria. Esses amores com a técnica industrial são, no entanto, platônicos porque, apesar das aparências, tudo é feito artesanalmente ou pelo menos na base do objeto único; isto é, não em série.²⁵

Ao dirigir sua pesquisa aos sistemas de significação, aos usos e contextos dos objetos e à cultura cujos traços eles revelam, Cordeiro situa a arte no interior das estruturas simbólicas que ordenam e viabilizam a produção, ou seja, no interior da superestrutura. Este é um dos aspectos fundamentais da teoria da arte concreta semântica: se antes o artista estava preocupado com a dinâmica da produção, agora ele se dedica à pesquisa da dinâmica do consumo; este consumo é entendido como não apenas o consumo econômico, mas como o consumo de informações, o consumo de signos e de significados. Ao abandonar a pretensão de se inserir nos processos da produção – ou, em outros termos, ao constatar a impossibilidade do projeto construtivo da arte concreta – o "popcreto" manifesta claramente a perda da dimensão utópica da arte concreta histórica, perda essa que tinha se iniciado junto com a década de 60. A arte concreta tinha, por assim dizer, "perdido o seu lugar" – tanto pelo fim do grupo articulado e coeso que a defendia quanto pelas circunstâncias históricas imediatas, com a derrocada do projeto desenvolvimentista e a crise política que a

²⁴ Ibid..

²⁵ Ibid..

sucedeu. A arte concreta semântica surge, assim, no momento em que o artista constata a falência de um projeto construtivo que se baseava na ligação necessária entre o desenvolvimento tecnológico-industrial e os avanços sociais e humanos, que tinha se revelado ilusória:

Essa nova atitude do artista de vanguarda é justificável diante do fracasso de todas as utopias de fundamento tecnológico. O fetiche tecnológico criou uma Razão monstruosa. O irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em si não resolve os problemas sociais e individuais, e, às vezes, agrava-os até a ruína.²⁶

O abandono de qualquer projeto utópico e a conseqüente transformação do entendimento das relações entre arte e realidade representam a aproximação, no fundo, mais que formal, ideológica, entre Cordeiro e Rauschenberg. Em ambos os artistas, manifesta-se esta perda do lugar privilegiado que a arte antes ocupava dentro de um projeto utópico e construtivo: para Argan, "Rauschenberg é assediado pela contradição de sua existência de artista numa sociedade para a qual a arte já não pode ter nenhum significado."²⁷ Para Cordeiro, porém, com o fim das utopias a atividade artística estará imbuída da responsabilidade de recuperar os valores humanos em uma sociedade na qual eles vão sendo cada vez mais apagados: ele aponta para um "novo humanismo", dimensão inexistente em Rauschenberg e na *pop art*.

Outros pontos, porém, reaproximam Rauschenberg e Cordeiro: é precisamente na mesma época da viagem à Europa em que Cordeiro entrou em contato com os integrantes do *GRAV* que Rauschenberg apresentava sua primeira exposição retrospectiva no continente, na Galeria Sonnabend em Paris. Foi a partir desta retrospectiva que Rauschenberg passou a ser reconhecido na Europa, o que culminaria com a sua premiação, no mesmo ano, na Bienal de Veneza – fato que marca a história da arte contemporânea como o momento de glorificação internacional da *pop art* norte-americana. Rauschenberg chama as suas obras de *combine-paintings*, por adicionarem à tela pintada elementos retirados da realidade (objetos banais, semi-destruídos ou bizarros) ou das imagens dos meios de comunicação de massa, inclusive imagens de forte conotação política: ele parte, portanto,

²⁶ Ibid..

²⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 642.

do *ready-made* de Marcel Duchamp, e daí ele ter sido considerado, junto com Jasper Johns, como um artista neodadá. Ele pretendia, como afirmou numa famosa declaração, trabalhar "no intervalo entre a arte e a vida", aproximando-se assim das pesquisas musicais de John Cage, que incorporavam elementos acidentais e aleatórios às suas composições.²⁸ A aproximação de Rauschenberg com Duchamp é, no entanto, limitada: era característica dos *ready-mades* o seu alegado desprezo por quaisquer preocupações de ordem estética, ao passo que as *combine-paintings* se utilizam de elementos apropriados da realidade dentro de uma ordem formal originada na abstração, mais especificamente no interior do expressionismo abstrato, do qual Rauschenberg era bastante próximo. Argan já percebia isso, evidenciando a ligação entre o neodadaísta e a *action-painting* de Jackson Pollock: "O verdadeiro ponto de partida é a pintura-ação; todavia, o gesto não se limita a traçar signos na superfície da tela, e sim, movendo-se em todas as direções, apropria-se do que toca e insere-o no quadro."²⁹ Também Lucy Lippard, teórica da *pop art* norte-americana, percebe a ligação entre Rauschenberg e a abstração – considerada por ela como a fonte original da *pop*, seja como continuidade ou como ruptura:

Imagens comerciais, fotografias e signos não são usados especificamente mas são deixados em suspensão poética. A importância de Rauschenberg para o desenvolvimento posterior da arte de objetos comuns foi a sua demonstração de que a presença de imagens ostensivamente descritivas, intactas, não precisa excluir uma solução abstrata.³⁰

Para além da sua identificação ideológica, é esta associação entre as soluções plásticas abstratas e o uso de imagens e objetos "descritivos, intactos", que localizam Rauschenberg como uma importante influência sobre a arte concreta semântica. Trata-se, tanto em um quanto no outro, de uma arte que incorpora decisivamente a apropriação dadaísta de objetos provindos de fora do mundo tradicional da arte, mas que são agregados, sob o ponto de vista formal, a partir das experiências com as tendências abstratas que as precedem – o expressionismo abstrato, no caso de Rauschenberg, ou o concretismo histórico e sua dissolução numa "versão substantiva do informal", no caso de Cordeiro.

²⁸ LIPPARD, Lucy et al.. *Pop art*. Londres: Thames & Hudson, 2001, pp. 22-23. [1966]

²⁹ ARGAN, op. cit., p. 642.

³⁰ LIPPARD, op. cit., p. 24.

Daí que no cerne da teoria da arte concreta semântica desenvolva-se uma profunda autocrítica – uma autocrítica, no entanto, que reconhece, em primeiro lugar, as conquistas históricas da arte concreta que a precede: "(...) a história da arte moderna tinha um objetivo claro: a construção de uma linguagem visual artificial. A arte concreta é a que melhor se identificou com este ideal."³¹ A criação desta linguagem visual será considerada como a grande contribuição da arte moderna e do concretismo, tendo influenciado a produção industrial e os meios de comunicação de massa. Isso não impede, no entanto, que Cordeiro passe a assumir alguns enganos. Em 1964, Cordeiro publica na revista *Habitat* o texto *Novas tendências e nova figuração*³², em resposta a um artigo de José Geraldo Vieira intitulado *O dilema figuração-abstração*³³. Neste momento, Cordeiro ainda defende o conceito de nova figuração e admite alguns erros do passado, afirmando, porém, a necessidade do debate crítico:

A sua crítica ao espírito exclusivista do movimento concreto é justíssima, expressa pela formidável comparação dos aristocratas que só casam entre si. Sim. Talvez o orgulho tenha contribuído para essa atitude, que é a ante-sala da alienação. Vencer essa situação não quer dizer, porém – na minha opinião – buscar o convívio pessoal à custa da clareza das idéias; mas tentar a relação efetiva.³⁴

A nova figuração era então defendida como uma poética completamente nova, ligada aos procedimentos da montagem e da incorporação *ready-made* de objetos da realidade, agora ligada ao conceito de *intencionalidade*:

Para mim, NF nada tem a ver com o figurativismo. NF é uma poética completamente nova. Depois de quinze anos de pesquisas de objetividade impessoal da linguagem visual, NF quer dizer intencionalidade, "consciência intencionante" (Sartre). Intencionalidade, contudo, não como assunto e menos ainda nos termos de representações convencionais e simbólicas; mas como realismo (histórico) **construído** dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea. Eu, por exemplo, procuro não incorrer no mesmo erro de Serpa (que é também o de Alechinski e Pignon – o caso de Baj é outro –) que busca a NF no âmbito das representações figurativas. Isso Restany parece haver compreendido claramente. A NF não representa, mas **apresenta** a realidade. E por isso é um método de construção inteiramente (ou quase) novo nas artes visuais. Note-se: não apresenta materiais; mas, **coisas**. E uma coisa é também uma unidade semântica. Um canhão não é somente um cilindro com outros complementos, mas uma arma que dá tiros e que mata. Consciência intencionante, portanto, enquanto objetivação de coisas. Objetivar coisas – na minha opinião – quer dizer destruir a mecanicidade da onticidade avassaladora, humanizar e humanizar-se apoderando-se legitimamente da existência.³⁵

³¹ CORDEIRO, "Realismo: musa..."

³² *Habitat*, São Paulo, 77, 1964, p. 56.

³³ *Habitat*, São Paulo, 75, 1964, pp. 63-70.

³⁴ CORDEIRO, Waldemar. "Novas tendências e nova figuração". *Habitat*, São Paulo, 77, maio-junho de 1964, p. 56.

³⁵ *Ibid.*

O conceito de intencionalidade a que Cordeiro se refere origina-se na fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl e está na base da reflexão de Jean-Paul Sartre sobre a imagem desenvolvida na sua obra *O Imaginário*, constante da biblioteca de Cordeiro. Para Husserl, a consciência é intencionalidade, ou seja, toda consciência é consciência *de alguma coisa* – ela sempre visa algo ou dirige-se a alguma coisa. Isso significa que a consciência deixa de ser compreendida como uma substância – a alma – e passa a ser entendida como uma *atividade*, que se constitui em uma série de atos – a percepção, a imaginação, o desejo, a paixão, etc – com os quais se visa algo.³⁶ A incorporação do conceito de intencionalidade está na raiz do questionamento da *Gestalt* que Cordeiro faz neste período, sempre sob o estigma do mesmo naturalismo que Husserl critica na psicologia: segundo o filósofo, o naturalismo consiste em compreender tudo sob o estatuto de objeto natural ou físico – tanto os objetos do conhecimento, ou seja, as coisas "reais" que o conhecimento pretende compreender, quanto os acontecimentos psicológicos, incluídos aí os próprios atos do conhecimento. O naturalismo da *Gestalt* tinha se manifestado, na sua forma mais evidente, na adoção do isomorfismo – que pressupunha precisamente a continuidade entre as estruturas mentais e formais e as estruturas dos objetos naturais – e que, como vimos, tinha estado na base das últimas obras da arte concreta histórica.³⁷ "Hoje", porém, como afirma Cordeiro, "a própria Gestalt está sendo julgada pelo seu naturalismo."³⁸ De acordo com a filosofia husserliana, é através da operação radical da *redução fenomenológica* – que consiste em "colocar o mundo entre parênteses", restringindo a reflexão às operações da consciência, sem se preocupar com os objetos "reais" que ela visa ou representa – torna-se possível suprimir a "atitude natural", ou seja, a concepção cotidiana de que os objetos do mundo existem tais como os vemos – sem questionar o fato de que os objetos são, na verdade, *constituídos* pela consciência, através da estrutura intencional. Husserl retoma assim o *cogito* cartesiano como condição fundamental de qualquer conhecimento, e com ele a subjetividade – ou fato de que o conhecimento é, antes de tudo, uma operação de um "eu" que penso. A concepção artística

³⁶ Cf. CHAUI, Marilena de Souza. *Husserl (1859-1938) – vida e obra*. In HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação: elementos de uma elucidação lógica do conhecimento*. Sel. e trad. Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. VIII (coleção Os Pensadores).

³⁷ Cf. supra, cap. 3.4.

³⁸ CORDEIRO. "Realismo: musa..."

de Cordeiro tinha sido, desde sempre, perpassada pela idéia da profunda ligação entre a arte e o conhecimento, e é nesse sentido que ele passa a incorporar a idéia husserliana da *subjetividade transcendental* como parte da superação do naturalismo da *Gestalt* e como nova compreensão dos fundamentos do conhecimento. Se o conhecimento antes era calcado sobre a matemática e a geometria – conhecimentos "já prontos" que eram dados a uma consciência "já pronta", cujas estruturas eram conhecidas pela razão matemática ou pela descrição fisiológica da *Gestalt* – agora o conhecimento passa a se dar como processo de construção que parte do espectador, configurado como um "eu" – como uma subjetividade, portanto – que *constrói* o sentido último da obra, constituindo nela uma forma de conhecimento que se dirige a um objeto exterior, ou seja, que *transcende* este "eu" que o constitui. Nas palavras de Cordeiro, "já Husserl notara que a psicologia gestáltica permanece no naturalismo psicológico, enquanto descreve experiências interiores e fatos de consciência não-intencionante, não alcançando o que ele chama de 'subjetividade transcendental'."³⁹

A intencionalidade, assim, funda uma poética que implica em uma concepção absolutamente nova das relações entre o observador e a obra, e, por extensão, das relações entre sujeito e objeto. Surge assim também uma nova concepção da obra de arte, não mais entendida como um "em-si" autônomo mas como objeto que se constitui *a partir* da experiência fruitiva. A obra estará, assim, sempre em um estado de incompletude, de inacabamento: é a operação da consciência, da subjetividade do espectador, que a completa. É, assim, através do procedimento da montagem "intencionante" que Cordeiro pretende dar um novo passo histórico do caminho da arte concreta, sem retornar, porém, ao figurativismo:

Penso na arte concreta intencionante como conclusão de um processo. Partindo da arte concreta gramatical e sintática, chegamos à arte concreta semântica. E será a arte concreta intencionante, ou a NF, que dará o golpe mortal no seu adversário, o figurativismo, atingindo-o no coração que nada mais é do que o significado referencial. Nas obras não haverá mais métodos e processos formais para a representação de coisas, e sim as próprias coisas.

³⁹ CORDEIRO. *Arte concreta semântica*. Catálogo da exposição "Espetáculo popcreto". São Paulo: Galeria Atrium, dezembro de 1964. In CORDEIRO, Analúvia. Op. cit..

O conceito de intencionalidade seria decisivo para a análise que Sartre faz da imagem: também a imagem deixa de ser considerada como *coisa* para ser entendida como *ato*, ou seja, como a atividade que relaciona, através da *intenção*, uma coisa à sua imagem: "A imagem é definida pela sua intenção"⁴⁰. É nestes atos intencionais que nasce o que Sartre chama de *consciência imaginante*, conceito que abre uma outra via de compreensão para o problema da participação do espectador na obra de Cordeiro e concordando, no fundo, com a idéia fundamental da *obra aberta*: "Na percepção, o elemento propriamente representativo corresponde a uma passividade da consciência. Na imagem, esse elemento, no que tem de primeiro e incomunicável, é o produto de uma atividade consciente, é atravessado de ponta a ponta por uma corrente de vontade criadora."⁴¹ O trecho remete para a transição da arte concreta histórica para a arte concreta semântica, ou seja, da idéia de uma percepção, no fundo, passiva, para a idéia da consciência imaginante, que constitui ativamente o seu objeto. A intencionalidade implicava, assim, na superação da arte concreta histórica e também das Novas Tendências, que tendiam a considerar o olho como uma retina passiva e desinteressada – como um receptor não-intencionante.

Por outro lado, a concepção da imagem como estrutura intencional é bastante próxima do conceito de signo: "Tanto no caso do signo como no da imagem, há uma intenção que visa um objeto, uma matéria que ela transforma, um objeto visado que não está ali."⁴² A operação fundamental proposta pela arte concreta semântica pode ser assim compreendida como a conversão de objetos físicos, reais, apropriados diretamente da realidade – porém alterados, cortados, segmentados e agregados com outros materiais – em signos ou imagens, ou ainda, em *fontes* de signos e imagens que cumpre ao espectador criar. Os objetos apresentados nos "popcretos" têm assim algo do poder sugestivo das manchas entópticas (ou seja, que vemos com os olhos fechados) para a criação das imagens que precedem o sono, tal como sugerido por Sartre, que imagina toda uma classe destes objetos: "Bastaria que fossem formas fracas, desagregando-se diante da vista, e, ao mesmo tempo, reformando-se sem cessar, formas em que o olhar se perde (...), em suma, formas

⁴⁰ SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996, p. 83.

⁴¹ Id., p. 30.

⁴² Id., p. 38.

que tivessem a propriedade de excitar constantemente a atenção e também decepcioná-la sem cessar."⁴³ São estas as formas oferecidas ao olhar pelas *assemblages* "popcretas": formas reconhecíveis porém deformadas, segmentadas e desarticuladas, promovendo, simultaneamente, o reconhecimento e a decepção; entre estes dois pólos, estas formas convertem-se em fonte inesgotável de novas leituras, de novas interpretações, de uma nova semântica que desafia os significados e usos que comumente atribuímos às coisas.

Delineadas as inflexões teóricas que atuam neste momento, tornam-se claras as referências e as idéias que Cordeiro apresenta com o título *Arte concreta semântica*, no catálogo do *Espetáculo popcreto*, texto que apresenta a formulação madura das suas teorias neste momento, e que reproduzimos aqui na íntegra (em minúsculas, conforme a tradição do concretismo histórico):

arte concreta = linguagem de natureza objetivo-condutal.

arte concreta histórica = sintaxe (métodos racionais de representação).

novas tendências (européias) = pragmática (apresentação de possibilidades condutais de materiais e processos da técnica industrial).

a arte concreta histórica e as novas tendências atuam ao nível da infraestrutura:

a) – infraestrutura econômica historicamente situada nas atuais condições da evolução da técnica industrial.

b) – infraestrutura do ícone visual.

ao nível da infraestrutura tudo é higiênico, impessoal e econômico. o fruidor não passa de uma retina virgem e desinteressada.

na origem da arte infraestrutural havia uma atitude ética, conseqüência de uma utopia, que a história posteriormente desmentiu: a evolução tecnológica traria, como secreção natural, a felicidade e uma organização social moralmente aceitável.

consumida a utopia, sobrou o hedonístico, o parque-de-diversões, o caleidoscópio.

as nt européias inauguram um novo naturalismo. a participação do espectador é abordada do ponto de vista biológico. por isso, as nt estão para a arte concreta como o verismo está para a arte da renascença. verismo condutal. é a ilusão ótica pela ilusão ótica, sem o olho-por-olho. historicamente se situam em contemporaneidade ao informal, que também enveredou pela apresentação direta de materiais e adotou a poética da ambigüidade da não-univocidade.

os limites da nt são os limites da gestalt. já husserl notara que a psicologia gestáltica permanece no naturalismo psicológico, enquanto descreve experiências interiores e fatos de consciência não-intencionante, não alcançando o que ele chama de "subjatividade transcendental".

prolongar a pesquisa aos níveis sintático e pragmático é optar pela atitude do avestruz.

⁴³ Id., p. 75.

para mim o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infraestrutura para a super-estrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para o do comportamento diante de faros visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos históricos-sociais, passar da percepção (gestalt) para a apreensão (sartre), do ícone para a **comunicação**, do estímulo "puro" para o estímulo "associado". e não basta pesquisar, a realidade exige opções combativas.

esta atitude coincide com outras mas se distingue pela aspiração à objetividade, mantendo-se longe das elucubrações intimistas assim como dos naturalismos inseqüentes. não se trata de virar as costas às pesquisas infraestruturais, mas desenvolvê-las, através de um salto qualitativo, até a infraestrutura da semântica.

construir semanticamente (câmbio de sentido) mediante o espaço, a luz e o movimento.

durante séculos os artistas usaram o espaço como condição para as representações semânticas. as figuras inseridas nas perspectivas axiométricas da idade média ou no espaço euclidiano da renascença tornavam-se signos. o homem e as coisas adquirem significado no espaço e no tempo (situação significante). o macro-naturalismo pop é um defloramento do espaço.

nos meus trabalhos o objeto (ready-made) é construído e constrói um espaço, que não é mais o espaço físico. a desintegração do espaço do objeto físico é também desintegração semântica, destruição de convencionalidades, e, por outro parâmetro, construção semântica, construção de um novo significado.⁴⁴

5.3. O Espetáculo popcreto

Além do seu posicionamento crítico em relação a outras tendências artísticas – especialmente em relação ao próprio concretismo histórico –, é também como reação imediata às condições político-sociais do Brasil que emergem, na produção de Cordeiro, as obras da arte concreta semântica. Se a teorização remonta ao ano anterior, a prática artística dos "popcretos" aparece poucos meses depois do golpe militar de 1964: já em junho do mesmo ano aparecem, na coletiva *Arte no IAB*, apresentada por Maurício Nogueira Lima, as primeiras obras, intituladas *Liberdade*, *Poliedricidade Semântica Imaginante* e *Apresentação Intencionante contra os Urubus da Arte Concreta Histórica*. Os trabalhos são concebidos como operações semânticas obtidas através do "câmbio de sentido" dos elementos empregados: estes são escolhidos, alterados (ou não) e agregados de forma a criar possibilidades simbólicas abertas a uma pluralidade de interpretações, sempre dentro do modelo da "obra aberta". É importante perceber como as obras, neste sentido, não são "acabadas", não se esgotam na sua pura presença perceptiva – como era o caso da arte concreta histórica – mas propõem múltiplas direções de leitura a serem escolhidas ou criadas pelo espectador. Os elementos presentes nestas montagens não podem, portanto, ser

⁴⁴ CORDEIRO, Waldemar. *Arte concreta semântica*. São Paulo: Galeria Atrium, dezembro de 1964.

tomados como símbolos referenciais estritos, mas devem ser considerados como um manancial de possibilidades poéticas, de sugestões sígnicas e imaginativas. Daí que não seja possível nem desejável realizar uma análise destas obras sob um viés estritamente iconográfico, o que as transformaria em alegorias. Trata-se de encontrar, entre as obras, linhas temáticas comuns e procedimentos poéticos recorrentes, assim como constatar o pensamento formal que as permeia.



Fig. 38. *Liberdade*, 1964. Objetos cortados sobre madeira, 61x91 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

Dentre as obras exibidas na coletiva no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), em junho de 1964, as duas que ainda existem – *Apresentação intencionante contra os urubus da arte concreta histórica* e *Liberdade* – já apontam para a dupla tomada de posição crítica que está na base da emergência do "popcreto": a crítica social e a autocrítica artística. O suporte bidimensional é o elemento constante em ambos os trabalhos, a partir do qual a montagem é feita: os objetos estão "saindo" para fora do quadro, indicando um certo esgotamento do plano bidimensional – precisamente, o plano bidimensional da arte concreta histórica. Este esgotamento não se dá, no entanto, por completo: o quadro plano ainda se faz presente como parte fundamental da montagem. Remetendo ao fundo neutro e ideal da arte concreta, o plano está lá como que para ser negado, destruído ou deformado; entretanto, na montagem este mesmo plano assume o papel de base sobre a qual acontece a construção.

Este é um aspecto fundamental da autocrítica de Cordeiro neste período: ao mesmo tempo em que ele refuta o naturalismo da *Gestalt*, ele destaca o valor da linguagem visual artificial criada pela arte moderna e pelo concretismo. É a esta linguagem que será incorporado o mecanismo da montagem, de forma a estabelecer relações imediatas entre a arte e a realidade contemporânea. É como parte dessa realidade que a imagem do ex-presidente Juscelino Kubitschek – cujos direitos políticos foram revogados logo após o golpe de 1964, no claro objetivo de impedir um civil de prestígio de concorrer às próximas eleições⁴⁵ –, retirada de uma página de revista, é colada à superfície do quadro, que é uma simples prancha de madeira. A página, porém, foi cortada em linhas sinuosas que remetem aos padrões decorativos abstratos e sinuosos da década de 60 e recomposta de forma desconexa, dificultando a apreensão imediata da imagem. Com um olhar mais atento, percebe-se na mesma página o nome do cineasta espanhol Buñuel e a palavra "presidente". Tornadas confusas e desconexas, as informações fornecidas pela colagem se transformam em fonte de associações imaginativas entre Buñuel e o ex-presidente. É à realidade imediata que Cordeiro se refere, aqui, mas sem que isso signifique a atribuição de um significado fixo às imagens: neste sentido, tanto Juscelino como Buñuel estão deslocados dos seus contextos usuais, no que a desintegração da imagem tem um papel fundamental. O mesmo acontece com a panela cortada em quatro partes (uma está faltando): tornada inútil, ela passa a oscilar entre a condição de objeto real e a de elemento fomal, compositivo, articulado com os outros que compõem o "quadro". A calota de automóvel – referência, talvez, ao papel de Juscelino na industrialização do país e no desenvolvimento da indústria automobilística nacional – encontra-se também segmentada, sugerindo o esgotamento da política do nacional-desenvolvimentismo, ligado, como vimos, à ideologia da arte concreta histórica – e apontando para o sentimento de desilusão quanto ao desenvolvimento tecnológico que perpassa a obra de Cordeiro neste momento.

Trata-se aqui de constituir uma lógica de estranhamento em relação aos elementos incorporados, sempre com a articulação formal herdada da linguagem visual artificial constituída nos tempos da abstração geométrica. Assim, na seção direita da montagem, um

⁴⁵ FAUSTO, op. cit., p. 468.

retângulo em preto (este sim, um elemento abstrato-geométrico) avança por cima dos pedaços da calota, criando a ligação entre ela e a outra peça metálica – parte de regador ou chuveiro? Novamente, aqui, não temos certeza, *estranhamos* estes objetos, assim como a relação que eles criam entre si. Daí, também, o tom irônico que caracteriza a obra de Cordeiro a partir deste momento, conseguido precisamente através do mecanismo do estranhamento e do reconhecimento parcial dos objetos e formas cotidianas. Por outro lado, é exatamente este estranhamento que transforma os objetos *ready-made* presentes na obra em objetos de composição, objetos formais. Os objetos transitam, na nossa percepção, entre estes dois estados: o de objeto real e reconhecível e a de forma abstrata, elemento composicional. *Liberdade* é um trabalho composto de quatro áreas mais ou menos autônomas, ligadas por conexões formais evidentes de simetria, sempre com a presença de um objeto ou forma redonda; entre a seção superior e a inferior do quadro, pode-se perceber a aplicação de duas linhas de força diagonais, que ligam os cantos superiores ao ponto médio da aresta inferior do quadro, e que ordenam a composição geral do quadro. Pode-se dizer que a organização dos elementos segue, de certa forma, os ideais de racionalidade e do desenvolvimento da forma, herança da arte concreta; os objetos, porém, *comportam-se* de forma estranha, como o retângulo preto, que surge como "fundo" de um dos objetos, mas que avança por sobre um outro (a calota). A ironia surge precisamente a partir do estranhamento dos objetos que se transformam, virtualmente, em imagens de si mesmos; até mesmo a pincelada "gestual" em vermelho (no canto inferior esquerdo) parece ter sido agregada ao quadro como uma colagem, ironizando o seu próprio poder expressivo.



Fig. 39. *Apresentação Intencionante contra os Urubus da Arte Concreta Histórica*, 1964. Calota, guidão e roda de triciclo sobre madeira, 110x80 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

A postura crítica em que estas obras implicam é dirigida não apenas aos fatos da realidade política, mas à própria produção artística vigente na época, e especialmente a alguns dos antigos companheiros da arte concreta – por consequência, à própria arte concreta. Ao contrário da postura propositiva da arte concreta histórica, os "popcretos" serão caracterizados por uma postura eminentemente crítica – diretamente ligada à necessidade de realismo imposta pelo momento histórico. Esta dimensão duplamente crítica atinge, especialmente, os próprios colegas presos ao formulário ultrapassado da arte concreta, de acordo com Augusto de Campos:

Cordeiro, além de artista, sempre foi um *homo politicus*. Parece-me evidente que o momento político pode ter aguçado esse giro semântico. Mas a verdade é que ele era muito inquieto e já não se contentava em repetir o formulário geométrico dos primeiros trabalhos. *Contra os Urubus da Arte Concreta Histórica*, intitulou ele um dos seus trabalhos, criticando, evidentemente, os seus próprios companheiros de jornada, que àquela altura, via um pouco imobilizados nas pesquisas formais dos primeiros tempos.⁴⁶

⁴⁶ CAMPOS, Augusto. *Entrevista concedida ao autor*. Via e-mail, 15 de dezembro de 2002.

Exibida com o título *Apresentação Intencionante contra os Urubus da Arte Concreta Histórica* na coletiva do IAB, a obra é composta de vários elementos retirados de um triciclo parcialmente destruído, segmentado e agregado ao "quadro" que constitui o seu plano de fundo. Com a presença do triciclo Cordeiro remete a – *intenciona* – uma das questões mais importantes para a arte moderna: a questão do movimento. Não se trata, porém, de uma pesquisa objetiva do movimento: este, aqui, é apenas simbólico, potencial: é a "intenção" (no sentido husserliano) de um movimento, que se manifesta do triciclo tornado inútil e deslocado do seu contexto e do seu uso originais. Ao movimento contido (potencialmente) no triciclo, Cordeiro agrega outros elementos que fazem emergir o problema do tempo, manifestados aqui através das sombras dos objetos – umas coerentes com seus objetos, outras improváveis – que ele pinta sobre o plano de fundo. A sombra funciona aqui o índice da presença do objeto real num determinado momento do tempo, criando uma espécie de defasagem ou tensão entre o momento da execução (ou concepção) da obra pelo artista e o momento presente da sua apreensão pelo espectador. Esta tensão "empurra" o objeto para o passado: mancha de cor é o índice daquele momento determinado em que o artista decidiu pintá-la, seguindo a sombra do objeto. Nem sempre, porém, a regra é seguida: nem sempre as manchas de cor se comportam como sombras. São, antes de tudo, simples manchas de tinta que às vezes remetem aos objetos das quais elas partiram aplicadas arbitrariamente, como a mancha amarela que toma parte do pedaço de um assento, no canto superior direito. O banco foi cortado para corresponder aos limites do quadro, mas o procedimento é ironicamente inútil, pois todo o esforço do quadro é precisamente o de se lançar para fora, para o espaço tridimensional: para o espaço da vida e das coisas banais. Assim, estabelece-se aqui novamente a tensão entre o quadro, com seus limites físicos, e os objetos que o ultrapassam, indo na direção do mundo.

Estes objetos, porém, são apresentadas em estado de destruição ou desagregação, e todos eles partilham uma característica em comum: são coisas tornadas inúteis, parecem ter sido retiradas de um depósito onde se guarda tudo aquilo que é velho e não tem mais serventia. Os *popcretos* não têm mais o aspecto liso e bem-acabado dos quadros concretos, feitos para parecerem objetos industriais recém-saídos da fábrica; eles buscam, ao

contrário, o aspecto das coisas esquecidas, largadas, perdidas. O caráter de "passado" afirmado pela presença da sombra, que indica a defasagem entre o tempo da apreensão da obra e o da sua concepção, confirma-se assim no seu aspecto degradado, inacabado. Afigura-se assim um nova postura crítica diante da civilização industrial e o progresso que ela traz, entendida agora por Cordeiro não mais como a condição necessária à constituição de uma sociedade revolucionária mas como um elemento problemático e contraditório da sociedade contemporânea. Como em Rauschenberg, as assemblages de Cordeiro misturam presente e passado, incorporando produtos industriais semi-destruídos, largados, esquecidos, e apontando, assim, para os aspectos mais decadentes da sociedade que se baseia, precisamente, na circulação e na troca destes mesmos produtos. O "realismo" que será defendido por Cordeiro se dá, portanto, como uma constatação do estado das coisas tal como elas se apresentam agora, sem conter uma dimensão propositiva – sendo abandonada de forma explícita a crença na dimensão utópica e construtiva da arte concreta histórica. No catálogo do *Espetáculo popcreto*, Cordeiro expressa a sua desilusão em termos algo amargos, e que expressam uma constatação decisiva: "Consumida a utopia, sobrou o hedonístico, o parque-de-diversões, o caleidoscópio."⁴⁷

O título da exposição já se colocava como uma operação lingüística, com o trocadilho criado por sugestão de Augusto de Campos, evidenciando a relação de síntese entre as duas tendências:

A palavra *popcreto* ocorreu-me ao ver os primeiros quadros da nova fase de Cordeiro, numa exposição realizada em agosto, no Instituto dos Arquitetos do Brasil. Pareceu-me que aqueles quadros, estruturalmente concretos, haviam deglutido, crítica e antropofagicamente, à brasileira, a experiência da *pop art* norte-americana. Daí o composto *pop-creto* (pop + concreto). O trocadilho pegou logo, e acabou nos servindo de bandeira de luta, embora talvez fosse preferível dalar-se em *arte concreta popular*, ou, como quer o próprio Cordeiro, *arte concreta semântica*.⁴⁸

O nome da mostra também expressava uma nova postura diante do próprio ato de realizar uma exposição: a forma "espetacular", funcionava, assim, como uma correspondência irônica com o universo da cultura de massa e do consumo. A exposição

⁴⁷ CORDEIRO, Waldemar. Op. cit..

⁴⁸ Depoimento de A. de Campos em LOUZEIRO, José. "Poetas de vanguarda tomam posição". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de março de 1965. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

era composta, além das obras de Cordeiro, de quatro poemas de Augusto de Campos criados a partir da apropriação *ready-made* de partes de jornais e revistas (*Olho por Olho*, *Anti-ruído*, *SS* e *Goldeater*), e da apresentação musical (daí o "espetáculo") dirigida por Damiano Cozzella em que figuravam também elementos retirados da realidade mais banal e cotidiana, sempre dentro da posição realista defendida pela arte concreta semântica:

[...] os músicos (8) substituíam os instrumentos tradicionais por objetos do dia-a-dia, como máquinas de escrever, barbeador elétrico, serrote etc, que produzem sons. Ademais, como tudo é baseado na realidade presente, alguns integrantes do conjunto devoravam cenouras, enquanto outros liam jornais diferentes.⁴⁹

O catálogo da exposição contava ainda com um texto do crítico alemão Max Bense, ligado aos estudos da semiótica e próximo do concretismo europeu de Max Bill. Bense constata o encontro, nas novas obras de Cordeiro, de duas tendências, dois "estados de coisas":

Vejo nesse encontro a interpenetração de dois estados de coisas – coisas do consumo prático e coisas do consumo teórico, digamos, por exemplo, pernas de cadeira e polígonos. A diferença ontológica dessas coisas, dessas entidades, é evidentemente considerável: trata-se da diferença entre banal e ideal, entre ser material e ser platônico.⁵⁰

Bense situa os "popcretos", portanto, no cruzamento entre os elementos "platônicos", ou seja, os elementos geométricos (e portanto universais), e os elementos "práticos", que são as coisas, os objetos que são incorporados à obra e transformados em materiais semânticos e fontes de imagens. Em outras palavras, a oposição que Bense propõe entre "platônico" e "prático" não é mais que a constatação da origem histórica da arte concreta semântica, que combina os elementos nascidos da experiência concreta (a "linguagem visual artificial") com os elementos que provém do dadaísmo (o *ready-made*). A questão da continuidade ou da ruptura na obra de Cordeiro, na sua passagem da arte

⁴⁹ ZANINI, Ivo. "Muita gente coçou a cabeça na exposição 'popcreta'". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 de dezembro de 1964. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit.. O título é indicativo da reação do público e de alguns críticos.

⁵⁰ BENSE, Max. *Max Bense: carta-prefácio*. In catálogo da exposição "Espetáculo popcreto". São Paulo: Galeria Atrium, dezembro de 1964. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

concreta histórica para a arte concreta semântica (questão central deste trabalho) passa, inevitavelmente, pela articulação entre estas duas tendências, que Augusto de Campos vê como uma "contradição não-antagônica":

A inquietação de Cordeiro o levava a tentar pesquisar as possibilidades de utilizar as estruturas geométricas da arte concreta histórica em contextos semânticos de comunicação popular. Valia-se da idéia duchampiana do deslocamento das imagens do mundo industrial para o âmbito da arte de alta cultura, mas mantinha, como é o caso do próprio Duchamp e de alguns artistas *pop*, uma estruturação formal construtivista, no seu caso mais explícita pela experiência recente do geometrismo plástico. A ruptura e a continuidade estavam implícitas, a meu ver, nessa postura. Mas penso que harmonizadas como "contradições não-antagônicas". Me lembro que desde o início Cordeiro chamava a atenção para a geometria popular das fachadas das tinturarias de São Paulo... Mas é claro que era uma mudança atrevida e arriscada, e os mais ortodoxos, como Sacilotto não a aceitavam.⁵¹

Um dos exemplos mais claros da relação entre estas duas instâncias operativas – a geometria e o *ready-made* significativo – é *Popcreto para um Popcrítico*, título sugerido por Augusto. A obra é formada por um plano que avança na direção do espaço exterior, criando uma forma geométrica abstrata que é "atacada", e portanto violada na sua pureza formal, pela presença de um enxadão real "fincado" sobre ela. Junto com a cor vermelha do fundo, o enxadão já foi entendido como referência à luta no campo e às ligas camponesas, que assumiam um lugar importante no teatro político da época.⁵² Para além das inflexões simbólicas, destacamos o contraste intencionalmente exagerado entre a limpeza e ordem do fundo – um objeto geométrico monocromático, realizado com o acabamento minucioso das obras concretas, de superfície absolutamente homogênea, não fosse pela ação do tempo sobre a obra – e a "sujeira", a desordem, a riqueza de texturas e formas revelada pelo enxadão real, na sua simplicidade e bruta e prosaica.

⁵¹ CAMPOS, Augusto de. *Entrevista concedida ao autor*. Via e-mail, 15 de dezembro de 2002.

⁵² Cf. COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002, p. 18.



Fig. 40. *Popcreto para um popcrítico*, 1964. Madeira pintada, colagem e enxadão, 82x82 cm. Coleção Saul Libman.

Cordeiro busca criar, portanto, uma forte oposição entre as formas regulares e geométricas do fundo geométrico e o aspecto bruto e cru do enxadão real. De forma semelhante, há um contraste entre o fundo geométrico e a imagem figurativa, dividida em uma grade de círculos e localizada precisamente na parte mais "elevada" do "quadro", como que sendo dubiamente oferecida ao espectador: a imagem parece, por outro lado, estar presa "por trás" da grande superfície vermelha. Esta imagem figurativa, uma fotografia foi "esfacelada", dividida em diversos círculos que foram espaçados entre si, de forma que a reconstituição da imagem original é dificultada. A nova imagem que o espectador sintetiza é uma imagem deformada; entram em jogo aqui, assim, as lições da *Gestalt* sobre a associação de formas próximas ou semelhantes, mas como uma intenção poética completamente dispersa, tendendo à ambigüidade ou ao estranhamento. Esta manipulação da imagem fotográfica também prenuncia as experiências de Cordeiro com a segmentação da imagem, que ele fará no ano seguinte e que o levarão, ultimamente, à pesquisa do processamento de imagens pelo computador. Estão presentes nesta obra, portanto, os três elementos fundamentais sobre os quais ele estrutura as obras deste período: o espaço geométrico, o elemento real (com suas ressonâncias simbólicas) e a imagem figurativa, ou melhor, a imagem fotográfica, *ready-made* incorporado dos meios de comunicação de massa.



Fig. 41. *Uma cadeira é uma cadeira*, 1964 (obra não mais existente).

O exemplo dado por Bense (pernas de cadeiras) é diretamente inspirado por algumas obras mostradas no *Espetáculo Popcreto* em que Cordeiro se apropria de móveis que são fisicamente alterados e agregados ao quadro. Em *Uma Cadeira é uma Cadeira*, obra não mais existente, Cordeiro partiu de uma cadeira serrada ao meio em ângulo oblíquo, fixada ao quadro junto com um espelho que reflete parte desta mesma cadeira; na seção superior direita, uma colagem com motivos geométricos faz o contraponto com a cadeira e o espelho. Móveis, especialmente cadeiras, são objetos com os quais todos convivemos e aos quais atribuímos significados e usos: o artista busca assim tomar como ponto de partida elementos os mais simples, banais e reconhecíveis da nossa paisagem habitual, para alterar a percepção que temos sobre eles. Ao serrar a cadeira no meio e apresentá-la como se estivesse "enterrada" obliquamente no plano do quadro, Cordeiro a transforma, de certa forma, numa imagem: na nossa percepção, sabemos que se trata de uma cadeira real, mas constatamos que não se trata mais *exatamente* de uma cadeira – trata-se aqui, simultaneamente, de uma cadeira real, física, e de uma cadeira que funciona como

o símbolo de algo ainda indefinido. No espelho, podemos ver a "continuação" da cadeira – a sua outra metade – no mundo virtual que ele abre "para dentro" da obra (no qual também nós, espectadores, nos reconhecemos); no fundo, a cadeira imaterial no reflexo do espelho tem algo de semelhante com a cadeira que se desfaz, no quadro, tanto pela sua alteração física quanto pela sua conversão em símbolo ou imagem, na leitura da obra. A angulação da cadeira, porém, torna impossível a ilusão da sua continuidade para o interior do espelho: é mais como um mecanismo de frustração que o espelho propõe a continuidade da cadeira "real" para a cadeira "virtual" que existe no espelho. Confirma-se aqui a tensão constante entre os elementos de ordens e origens diferentes: cadeira real vs. cadeira virtual, ou objeto real vs. composição geométrica plana. Neste movimento deverá surgir uma nova percepção não apenas da obra de arte, mas também da própria realidade, na medida em que ela também é formada por significados e usos (e que à arte cabe questionar).

O próprio título da obra é irônico e tem algo de frustrante: é somente como ironia que se pode afirmar que "uma cadeira é uma cadeira" diante de uma obra que transforma algo tão comum como uma cadeira em algo estranho. A redundância da frase também aponta, por outro lado, para a dessignificação do termo "cadeira" – através da sua repetição redundante e inútil contida na afirmação de que "uma cadeira é uma cadeira" – que é paralela à dessignificação do objeto incorporado ao quadro.



Fig. 42. *Subdesenvolvido*, 1964.
Montagem com fragmentos de
móveis, 102x83x51 cm.
Coleção particular, SP.

É também dos móveis, estes objetos tão familiares à nossa existência, que Cordeiro parte em *Subdesenvolvido*, em que o plano é substituído por uma velha porta serrada ao meio. A escolha da porta como substituição ao "quadro" como plano de fundo denota um abandono progressivo do suporte bidimensional e o avanço na direção não apenas do mundo tridimensional, mas do mundo material, das coisas e objetos reais: a porta é um objeto tridimensional, ao contrário do plano monocromático de *Contra os Urubus da Arte Concreta Histórica* e outras obras. As relações com o plano serão sempre tensas neste período: em algumas obras, ele é deformado; em outras, ele é negro, como se buscasse desaparecer; nesta obra, ele é transformado em um objeto, ou melhor, o próprio objeto é convertido em plano de fundo. A sombra reaparece, com certa sutileza ilusionística. Cordeiro escolhe ângulos inusitados para a fixação dos objetos, alterando a percepção que costumamos ter deles; assim, a "sombra" é representada, ou melhor, emulada, em uma cor mais clara que a cor dos próprios objetos, criando uma sensação de estranheza e inadequação. "Tem algo errado aqui", diz o espectador. É neste "algo errado" que se insinua a abertura dos significados. Trata-se, aqui, da aplicação de um princípio derivado da teoria da informação: segundo esta, a quantidade de informação – numericamente considerada – está ligada à improbabilidade de uma situação. A previsibilidade total está ligada à redundância, e assegura a compreensão dos conteúdos; a imprevisibilidade, o caótico, o

desordenado, trazem consigo o aumento da informação – correndo o risco, porém, de tornar a mensagem incompreensível. Trata-se, nesta obra, de criar uma situação de imprevisibilidade e improbabilidade controladas, de inserir o caos onde há a ordem dos objetos conhecidos e familiares, de subverter a lógica demasiado compreensível da realidade. E, desta forma, abrir uma via para a criação, pelo espectador, de uma nova ordem de significados.

É também através desta lógica de reconhecimento/não-reconhecimento, previsibilidade/não previsibilidade que opera o trabalho intitulado *Contra-mão* (fig. 43), no qual uma série de objetos desfiam a percepção ao serem pintados de branco com listras pretas em diagonal, e colocados sobre um fundo negro. O não-reconhecimento dos objetos traz à tona o jogo da imaginação, que preenche as lacunas no objetivo de compreender o objeto que é dado aos sentidos. Cordeiro opera, aqui, evidentemente, com o princípio da *Gestalt* da figura-e-fundo; esta obra remete, de certa forma, à *Contradição espacial*, de 1958 (fig. 18), com a alternância de pretos e brancos. Aqui, porém, o objetivo é precisamente instituir a ambigüidade gestáltica, perceptiva, e, ao mesmo tempo, a ambigüidade semântica. Cordeiro exige do espectador, aqui, um olhar não apenas perceptivo e inocente – o olhar fisiológico, tal como concebido pela *Gestalt* – mas um olhar *intencional*, ou seja, um olhar capaz de referir aquilo que é visto a algo que não é evidente ou nem mesmo presente, como material, na obra.

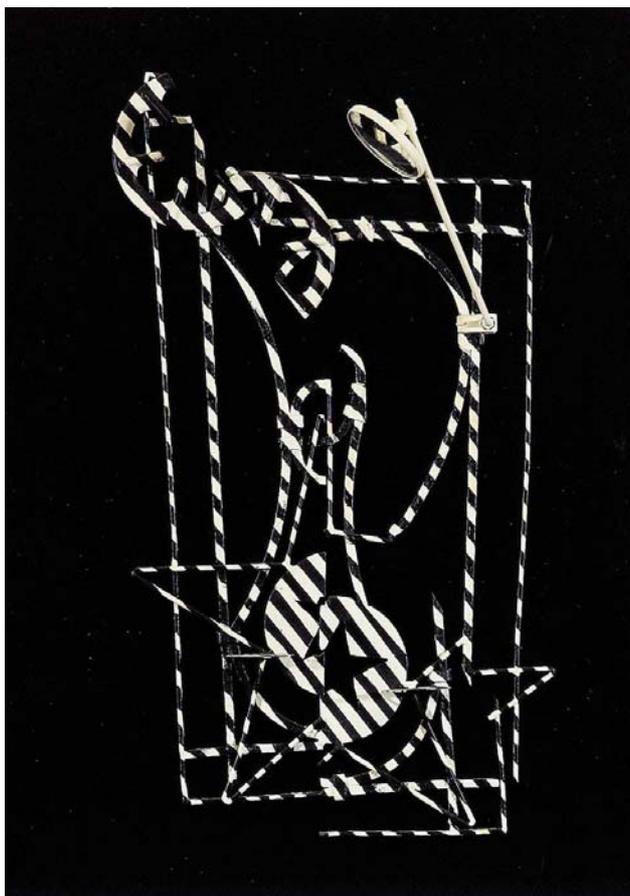


Fig. 43. *Contra-mão*, 1964. Montagem com objetos de ferro pintados, 110x70 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

O mecanismo fundamental empregado aqui – a ambigüidade gestáltica – aponta, novamente, para a tensão entre o plano e os objetos apropriados que é típica de toda esta fase. Ao fundo, é o plano negro que nos impede de visualizar os objetos da montagem na sua completude: ele funciona, aqui, portanto, como o elemento de resistência responsável pela frustração calculada que Cordeiro deseja criar aqui. Perceba-se a ligação, sempre, com a idéia da arte como forma de conhecimento: a contemplação das obras do "popcreto", longe do desinteresse e do distanciamento da arte concreta histórica, se dá como uma infundável tentativa de fazer com que as coisas façam sentido, um esforço sempre recomeçado de ordenar, de alguma forma, o caos, o aleatório – construído, porém, dentro da linguagem visual artificial, de forma planejada e calculada – que nos é oferecido. É sempre dentro deste esforço que constatamos a presença de elementos que remetem ao movimento – a roda, cortada ao meio, no canto superior esquerdo, assim como o retrovisor (e aí a remissão é menos imediata, mais simbólica) que reflete parte da obra como se

oferecesse uma nova perspectiva capaz de decifrar o enigma visual proposto. Neste enigma, é a relação entre figura e fundo que coloca as questões: em outras palavras, a *Gestalt*, a percepção fisiologicamente entendida, é usada pra criar um efeito poético-semântico. É neste sentido que deve ser compreendida a afirmação de Augusto de Campos, que afirma, entre as duas dimensões do "popcreto" – a sua dimensão concreta e a sua dimensão *ready-made* – uma relação de "contradição não-antagônica".



Fig. 44. *Contra o naturalismo fisiológico op*, 1965. Montagem com rodas de bicicleta, 110x151 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

Não deixa de haver, no entanto, uma crítica aos procedimentos puramente óticos presentes na *op art*, considerados por Cordeiro como a continuidade anacrônica das pesquisas de ordem "objetivo-condutal". Daí o título de *Contra o Naturalismo Op*, composto por quatro rodas de bicicleta móveis que podem ser postas em movimento pela ação de um pedal. Cordeiro toma como ponto de partida a referência bastante evidente a Duchamp para criar um mecanismo que se propõe a fazer a mistura ótica entre as cores das diferentes rodas. A experiência, porém, não produz nenhum resultado: como em outras obras, a ironia e a frustração são transformados em elementos poéticos.

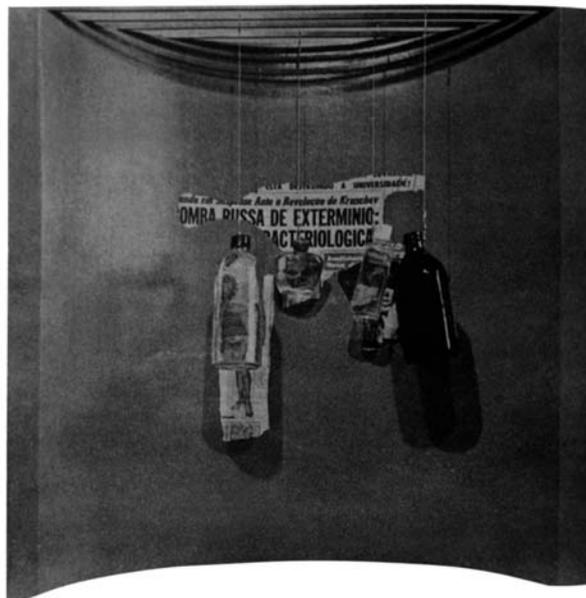


Fig. 45. *Distorções ótico-intencionais*, 1964 (obra não mais existente).

A relação entre a dimensão ótica e a semântica é bem exemplificada pelo trabalho intitulado *Distorções ótico-intencionais*, obra não mais existente e que foi assim descrita na revista *Casa e Jardim*:

Sátira extraordinária a uma humanidade que tendo atingido uma técnica fabulosa, sente-se delimitada pelo medo-ridículo de um espírito canhestro. São seus elementos componentes: um retalho de jornal, cuja manchete apavorante contém a revelação do ex-ministro russo sobre a existência de uma bomba de extermínio total. Em frente a este retalho, garrafas cheias de água, presas por um fio, deformam figuras, transmitindo a idéia de uma realidade física e de uma realidade moral se autodeformando. Assim, o fruidor da obra de arte, convidado a cooperar com o artista, impulsiona de leve as garrafas, e vê uma corista que baila loucamente, Kruchev e uma estrela do cinema francês em esgares terríveis, e dentro de uma garrafa escura, a figura do presidente Johnson, dos Estados Unidos.⁵³

As distorções conseguidas com o uso das garrafas são, em primeiro lugar, óticas. Mas é precisamente a partir da distorção – conseguida, nas outras obras, com a mutilação física dos objetos do cotidiano – que se estabelece a possibilidade de uma interpretação múltipla dos objetos – unidades semânticas – oferecidos ao olhar. É esta interpretação, realizada pelo espectador, que dá a dimensão intencional à obra, ou seja, que remete a obra a uma série de possíveis significados. Podemos apenas imaginar a oscilação das garrafas colocando em movimento semi-aleatório todos os elementos presentes na composição e

⁵³ *Gosto não se discute (você conhece a "pop art"?)*. Casa e Jardim, 1965. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit..

gerando o efeito meio macabro, meio cômico, da articulação dos seus significados. Perceba-se como uma das formas usadas para fazer a ligação da arte com a realidade histórica é a incorporação dos meios de comunicação de massa: revistas e jornais são objetos *ready-made* passíveis de incorporação como todos os demais, com a vantagem de criar, de forma imediata, referências ao contexto sócio-político. A postura de realismo promovida por Cordeiro passa, assim, por este primeiro dado: o fato de que os acontecimentos do mundo real são todos capturados e divulgados pelos meios de comunicação.

4.4. Realismo ao nível da cultura de massa

Em 1965, é realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a mostra *Opinião 65*, primeira manifestação coletiva importante no mundo das artes plásticas, no Brasil, após o início do regime militar. O nome da exposição era inspirado no show realizado no ano anterior no Teatro Opinião, em que a música *Carcará* de João do Vale, que versava sobre a miséria no Nordeste, passou a ser considerada como o hino da revolução social camponesa e símbolo da resistência contra a ditadura. O nome *Opinião* indicava, assim, a necessidade sentida pelos artistas de se colocar de forma decidida diante dos fatos sociais e políticos do país. Por outro lado, *Opinião 65* representou a primeira grande mostra – reunindo artistas nacionais e estrangeiros – que reuniu as tendências ligadas às novas figurações (em suas diversas acepções), à arte *pop* e ao novo realismo. Cordeiro também é chamado a participar desta exposição, e, inspirado pelo sucesso e importância que ela alcança, decide realizar, em São Paulo, uma mostra semelhante, para o que contará com a ajuda de Ângelo de Aquino na parte carioca. Contando inclusive com algumas obras mostradas em *Opinião 65*, Cordeiro organiza na Fundação Armando Álvares Penteado a mostra *Propostas 65*, que teria, como a sua antecessora carioca, uma nova edição no ano seguinte. *Propostas 66*, realizada na Biblioteca Pública de São Paulo (atual Biblioteca Mário de Andrade) – a mesma que tinha sediado, no passado, os encontros do grupo concreto –, incluiu um seminário onde pensadores de diversas áreas debateram diversos aspectos da arte e da cultura nacionais, contando com a presença de nomes como

Villanova Artigas, Octávio Ianni, Aracy Amaral, Mário Barata, Mário Chamie, Jayme Maurício, Mario Schenberg, Mário Pedrosa, Jorge Wilhelm, Sérgio Ferro, Flávio Império, Frederico Morais, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy. É no texto apresentado por Hélio Oiticica, intitulado *Situação da vanguarda no Brasil*, que aparece a idéia de uma "nova objetividade" na arte brasileira contemporânea: sob a influência desta formulação, é realizada no ano seguinte a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, a mais representativa das vanguardas que surgem na década de 60, e diretamente tributária de *Propostas*.⁵⁴

Percebe-se, assim, como Cordeiro assume, durante a década de 60, o papel de um dos mais importantes agentes artísticos ligados às novas vanguardas em São Paulo, organizando exposições e promovendo o debate artístico na busca de definições e diretrizes para a arte brasileira contemporânea. Trata-se agora de um momento histórico completamente diferente daquele em que a arte concreta foi gestada, e Cordeiro é um dos primeiros a constatar que um dos mais importantes motores desta transformação histórica era a presença, cada vez mais visível e dominadora, dos meios de comunicação de massa. No catálogo de *Opinião 65* ele publica *Realismo ao nível da cultura de massa*, em que ele constata a presença efetiva de uma nova cultura atrelada aos meios de comunicação. É a partir desta exposição, também, que constatamos a presença cada vez mais explícita e constante de imagens fotográficas e apropriadas de jornais e revistas como material primário do seu trabalho artístico, indicando que os interesses da sua pesquisa se deslocam para os sistemas de comunicação de massa, esmiuçando suas práticas de circulação, divulgação e consumo tanto de imagens quanto de informações.

Enquanto nas *assemblages* os objetos retirados do seu contexto e fisicamente alterados eram propostos como o ponto de partida para a constituição de imagens – sobre os quais se exercia, portanto, a "consciência imaginante" proposta por Sartre –, é através do uso das imagens fotográficas e da apropriação de produtos da imprensa –imagens

⁵⁴ COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. *Aproximações ao espírito Pop: 1963-1968*. São Paulo: MAM, 2003, p. 138.

tecnicamente reproduzidas, portanto – que Cordeiro desloca a reflexão para o problema específico da imagem e da sua constituição, da sua reprodução e disseminação na sociedade. Sartre já apontava para a diferença entre a fotografia e os objetos comuns, ao afirmar que "a foto não funciona como objeto e se oferece imediatamente como imagem"⁵⁵. É manipulando estes elementos de forma analítica, às vezes, e lírica, em outras, que Cordeiro busca estabelecer as bases de um novo realismo artístico, agora fundamentalmente atrelado ao universo da imagem midiática.

A incorporação dos elementos provindos dos *mass-media* está diretamente ligada à nova concepção das relações entre a arte e a realidade que foi desenvolvida no *Espetáculo popcreto*. Na década anterior, a arte concreta histórica se colocava como um projeto da visualidade popular da civilização industrial, e portanto no horizonte de um futuro utópico. Por outro lado, a arte concreta sempre foi colocada em uma postura crítica diante das outras tendências da abstração: era uma arte que se pensava, portanto, mais em relação às outras tendências do que em relação à realidade imediata, social, econômica ou política. Como vimos antes, as obras concretas afirmavam a sua autonomia diante de quaisquer conteúdos externos à própria obra, ainda que buscassem uma correspondência estrutural e formal com a produtividade industrial. Esta postura é agora abandonada, preconizando uma relação mais complexa e profunda entre a arte e a realidade:

O dinamismo da arte resulta da relação dialética entre as suas idéias em movimento e o contexto em movimento da sociedade. Portanto, o desenvolvimento da arte não é apenas o desenrolar de premissas artísticas, numa coerência em si, mas produto de relações mais amplas e complexas, que têm origem e se ramificam fora do campo específico da arte.⁵⁶

As novas condições históricas traziam consigo, segundo Cordeiro, a superação da antinomia abstração *versus* figurativismo – que ele já tinha constatado antes, em *Novas tendências e nova figuração*. Para além da superação desta dicotomia, porém, Cordeiro aponta agora para a profunda ligação que se estabeleceu entre a pesquisa da linguagem

⁵⁵ SARTRE, op. cit., p. 36.

⁵⁶ CORDEIRO, Waldemar. *Realismo ao nível da cultura de massa*. In *Propostas 65*. Catálogo da exposição. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dezembro de 1965. In BELLUZZO, op. cit., p. 142.

visual e a cultura de massa, que seria a razão final para o esvaziamento das posições anteriores:

Hoje as antinomias do conflito histórico abstracionismo *versus* figurativismo estão superadas. *As pesquisas da linguagem visual deixaram de ser incompatíveis com a cultura de massa. Antes, aquelas só são possíveis no âmbito desta. E vice-versa.* Disso resulta o esvaziamento da arte não-figurativa histórica (arte abstrata, construtivismo, arte concreta, informa e NT) assim como do figurativismo histórico (néo-realismo, nova figuração, realismo fantástico).⁵⁷

Cordeiro reafirma, ainda, o problema da reprodução técnica da obra – uma das contradições da arte concreta – como um dos fatores que provocam (e provam) a obsolescência, o esgotamento da arte concreta histórica, assim como das NT:

O novo "medium" permite passar da reprodução para a multiplicação industrial. A arte concreta histórica e, atualmente, as Novas Tendências européias formulam dentro dessa possibilidade técnica. Essa atitude, adequando a técnica da arte aos novos meios de reprodução, revela um espírito dinâmico; não resolve, todavia, o problema humanístico, por razões que se situam, mais uma vez, fora do campo específico da arte. Com efeito, a multiplicação de obras de arte ficou como uma possibilidade meramente virtual. Na prática, os que detém a propriedade dos meios de produção preferem multiplicar objetos utilitários. E quando algum pequeno industrial se dispõe a produzir "obras de arte", prefere reproduzir obras consagradas – e degradadas – da cultura tradicional, contribuindo para o já vasto reino do kitsch.

Para Cordeiro, vai então tornar-se claro como é no universo da produção (que a arte concreta falhou em, digamos, "colonizar") que são criadas as contradições presentes nas relações humanas. Na arte concreta histórica, como vimos, os métodos e esquemas produtivos, formalmente configurados nas obras concretas a partir de critérios racionais (geométricos) e perceptivos (gestálticos), estavam ligados à garantia da universalidade que a geometria e a *Gestalt* instituía. A própria produção, no entanto, era também pensada sob a lógica da universalidade: acreditava-se, algo ingenuamente, que o desenvolvimento dos meios produtivos deveria promover o avanço científico em concomitância com os avanços sociais, beneficiando a todos os setores da sociedade. Agora, é precisamente a crença nesta "universalidade produtiva" que deixou de existir, com a consciência das contradições presentes na infraestrutura da produção que, com o desenvolvimento tecnológico, provou

⁵⁷ Ibid., grifo nosso.

não apenas não beneficiar a todos como também aprofundar a injustiça social. Neste sentido, o movimento militar de 1964, vindo após a euforia do desenvolvimento dos anos JK, podia ser compreendido como a prova cabal deste raciocínio: o esplêndido desenvolvimento industrial do período entre os anos de 1956 e 1960 não tinha impedido que o país mergulhasse num regime de força e repressão. É como reação a esta "universalidade produtiva", historicamente frustrada, que Cordeiro passa a advogar uma relação absolutamente nova entre a produção artística e a subjetividade, expressa pela adoção da "subjetividade transcendente" husserliana. O terreno da infraestrutura da produção – que era o campo em que se daria, antes, a universalidade simultaneamente econômica, formal e intelectual – será então abandonado como "campo de batalha" da arte; agora é no terreno da superestrutura, do consumo, que a arte deverá atuar. Nas palavras de Cordeiro, "As contradições características da produção, patentes nas relações humanas que esta institui, levam a ver o campo do consumo como a barricada onde serão defendidos os valores potencialmente inerentes ao mundo moderno."⁵⁸ Mais além, ele detalha as relações entre uma arte que se volta ao universo do consumo e o abandono das pretensões universalistas da arte concreta histórica – o que não significa, porém, a adoção de qualquer tipo de individualismo:

Arte, enquanto consumo, enfoca criticamente a relação entre os recursos da produção e o fato de que essa produção não beneficia igual e simultaneamente a todos. Essa transformação é causa da transformação, ou formação, dos significados visíveis, que compõem a cultura por imagens. Esta, embora tendo origem numa situação que é geral, toma aspectos particulares pelas características étnicas de cada grupo. Desse modo, embora reconhecendo que hoje a arte é planetária, evita-se uma homogeneização cosmopolita. As características nacionais e/ou continentais, no entanto, só podem ser precisadas em função de uma arte mundial, e não mediante regionalismos misoneísticos.⁵⁹

Neste novo espaço de atuação a arte passa a assumir uma postura crítica diante das relações de produção, buscando agir sobre a cultura – a superestrutura – que é simultaneamente causa e consequência destas mesmas relações. Daí um novo interesse pelos elementos locais e imediatos, fugindo ao universalismo "naturalista", baseado na *Gestalt* e na geometria, que era parte da ideologia da arte concreta histórica – embora ainda

⁵⁸ Ibid..

⁵⁹ Id., p. 143.

subsista, neste momento, a preocupação com o posicionamento diante da arte internacional.

A internacionalização de que Cordeiro fala está diretamente ligada à industrialização em escala mundial, que determinou um novo tipo de cultura: a cultura de massas. Neste novo ambiente cultural, estão definitivamente superadas as poéticas do neo-realismo figurativo ou narrativo, incapazes de lidar com os novos dados colocados pela disseminação de imagens e informações e pela indústria cultural:

(...) os saudosistas do néo-realismo devem lembrar que a industrialização, determinando o papel cada vez mais importante das massas, criou problemas de cultura que só podem ser resolvidos mediante os novos meios de comunicação de massa. Essa nova situação obriga o artista a assimilar a informação adequada a fim de que possa de fato proporcionar a todos a experiência de ordem superior chamada arte.

Mas o problema é ainda mais complexo pela presença de uma "indústria cultural", cujo objetivo é a massificação a serviço de interesses venais ou paternalísticos.

O realismo atual terá que tomar em consideração todos os dados do problema e, numa síntese superior, contribuir para devolver a esperança ao homem moderno.⁶⁰



Fig. 46. *Jornal*, 1964. Colagem de jornal sobre papel, 65x23 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

⁶⁰ Ibid..

Já no *Espetáculo popcreto* os meios de comunicação de massa eram transformados em matéria-prima da criação artística, sob o signo da fragmentação, em *Jornal* (fig. 46). A capa de uma edição jornal paulistano *Última Hora* foi cortada em tiras verticais que, recombinadas de forma programada – simplesmente trocando a ordem de cada par de tiras, invertendo suas posições – tornam o texto incompreensível. É possível, no entanto, perceber alguns segmentos de palavras que, unidos, criam novos significados a serem criados pelo espectador. Através da recombinação, portanto, Cordeiro tira das manchetes de jornal aquilo que as caracteriza do ponto de vista sógnico, que é a relação referencial com os seus objetos: espera-se que um jornal se utilize de um tipo de linguagem precisa, certa, que não dê margens a segundas interpretações, informando o leitor de forma inequívoca. A manipulação do jornal visa, precisamente, criar múltiplas possibilidades de interpretação por parte do espectador. Esta abertura semântica aponta também para uma certa desconfiança em relação aos jornais e outros meios de comunicação midiática, ao demonstrar quantos subtextos são possíveis de ser obtidos a partir de uma única página de jornal cujas "peças" foram recombinadas. As manchetes originais, se recompostas, referem-se a fatos da vida política conturbada daqueles dias: "Castelo mutila reforma agrária e envia mensagem ao congresso: Adhemar: guerra aos impostos da revolução"; em cima da página, lê-se "Estudantes paulistas em vigília cívica contra Suplicy - pag. 4"; e, abaixo, "Comunistas do mundo: queremos Kruschew". A recombinação, ainda que absolutamente programada e pré-definida cria, ao nível da significação, o aleatório e o caótico, que sugerem uma série de outros significados possíveis a serem revelados "por trás" das notícias; tanto que a montagem cria a sensação de que não se trata de uma folha do mesmo jornal, mas de dois jornais diferentes. Multiplicados os significados, parece surgir a sombra de uma série de segredos e conspirações por trás de cada notícia; ainda que a recombinação seja programada (orientada pela simples inversão dos pares de tiras verticais), é a imaginação do espectador que guia a interpretação múltipla. A partir desta obra surge a possibilidade de novas interpretações para *qualquer* jornal, denunciando a manipulação política dos meios de comunicação. Dessa forma realiza-se a relação proposta por Cordeiro entre a arte e a vida: torna-se assim possível ler a vida pelos sinais propostos pela arte, pelas sugestões que ela carrega consigo.



Fig. 47. *Texto aberto*, 1966. Letras fotografadas e objeto móvel, 31x197 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

O procedimento em *Jornal* é absolutamente analítico, guiado pela decomposição e recomposição programadas da página de jornal. Este caráter analítico está também presente, de forma bastante explícita, em *Texto aberto* (fig. 47), em que partes móveis podem ser deslizadas pelo espectador. Nestas partes móveis e na peça central, fixa, é dividida e fixada a fotografia de um alfabeto peculiar, em que as letras foram escolhidas de acordo com semelhanças estruturais que favorecem a sua recombinação. A recombinação cria novos signos, ainda desprovidos de significados mas que sugerem a criação de uma nova língua, de um novo alfabeto gráfico. Novamente, o que entra em jogo aqui é a idéia da aleatoriedade, do caótico que se imiscui dentro da linguagem para promover a abertura significativa. O procedimento aqui é o da análise pura e simples: *Texto aberto* é uma "máquina" de criação de alfabetos fictícios, provando a possibilidade da recombinação gráfica das letras, que são, digamos, a "matéria-prima" da linguagem. A idéia da recombinação corresponde, na realidade, a um mecanismo informacional que visa introduzir a desordem, correspondente a um acréscimo de informação (com a perda do sentido, porém), numa aplicação direta dos conceitos da teoria da informação.



Fig. 48. *Viva Maria*, 1966.
Bandeira com feltro, 68x98 cm.
Coleção Família Cordeiro, SP.

O conceito de informação com o qual Cordeiro lida, no entanto, não corresponde apenas ao ideal matemático, típico da teoria da informação. O realismo que se impõe neste momento exige que a abertura da linguagem seja correlata da crítica política. Ao lado do procedimento puramente analítico que caracteriza o *Texto aberto*, em outras obras a questão semântica é trabalhada de forma agressiva e explícita, ainda que ambígua. Em *Viva Maria* (fig. 48), a palavra "canalha" – com a qual a direita costumava referir alguns setores da esquerda, a "canalha comunista" – é pura e simplesmente aplicada sobre um objeto absolutamente reconhecível, uma bandeira. Transformando o termo pejorativo num objeto tradicionalmente destinado ao respeito e ao louvor, Cordeiro inverte os termos e os usos, da palavra e do objeto, demonstrando como os objetos são tão simbolicamente carregados de significados quanto as palavras. Manifesta-se novamente aqui a idéia, sempre presente nesta fase da sua produção, da relação dialética entre a arte e a realidade, sendo ambas consideradas do ponto de vista da semiótica. A carga simbólica dos objetos provou ser parte da realidade imediata: a bandeira foi apresentada na Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, e causou comoção ao ser desfraldada pelo então governador do estado Antônio Carlos Magalhães, que, furioso, mandou retirar a obra da exposição já

no dia seguinte.⁶¹ A melhor análise fica a cargo de Frederico Moraes, que na época já percebeu a operação sígnica proposta pelo objeto:

Se a bandeira simboliza mais freqüentemente a ordem estabelecida, o "status quo", e, em certos momentos, o imobilismo social e econômico, o obscurantismo político e cultural, "Canalha" é a contrafação de tudo isso, subversão, símbolo contra símbolo. Dentro das atuais contingências, uma antibandeira, pois sendo este signo polivalente, de sentido social e catártico, atua no contexto social em várias direções, conotando situações políticas diversas. Cordeiro vale-se, portanto, dessa ambivalência de um signo, e símbolo de todas as revoluções, e faz o seu protesto: belo, simples, forte, contundente.⁶²

Mesmo no episódio algo caricato envolvendo o político baiano, fica claro como o funcionamento das obras, desde o *Espetáculo popcreto*, envolve a participação do espectador como intérprete dos objetos propostos, como signos ou como imagens. Estas obras são dirigidas a um mundo que é todo ele composto de significados e de símbolos, a "paisagem moderna" permeada pela semioticidade. A relação imposta entre a obra e o espectador é correlata da situação do homem neste mundo se signos: distante da postura contemplativa da fase concreta, agora o espectador precisa se aproximar, posicionar-se, até mesmo manipular o objeto artístico. Na nova concepção de espaço defendida por Cordeiro neste momento, o mundo transforma-se numa rede intrincada de signos articuláveis e manipuláveis; nesta articulação e manipulação, no entanto, é o espectador que assume o papel principal, tanto enquanto receptor sígnico como quanto corpo físico.

Cria-se assim uma relação informacional com a obra em que o é o próprio espectador o encarregado de colocar os significados em movimento. É assim que obras como *Seio* (fig. 49) e *Massa sobre indivíduo* (fig. 50) pedem a movimentação física do espectador, que altera as imagens ao se posicionar de forma a colocar a lente de aumento sobre uma área ou outra da imagem que está por trás do vidro. Em *Seio*, trata-se de uma imagem simultaneamente erótica e irônica: o espectador, convertido em *voyeur*, pode "aumentar" a imagem do seio a seu bel-prazer, colocando-se na posição que melhor lhe convier. Em *Massa sobre indivíduo* os rostos de destacam dentre a massa homogênea,

⁶¹ CORDEIRO, Analívia. *Entrevista concedida ao autor*. Cotia, 2 de julho de 2002.

⁶² MORAIS, Frederico. *Contra-objetos arte antídoto*. Fonte desconhecida. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [1966, de acordo com anotação a caneta sobre o recorte].

apontando para os problemas da massificação e da alienação do homem contemporâneo.⁶³ Aqui, é como se Cordeiro estivesse dizendo: destacar-se da multidão só depende de você, espectador, da sua ação, da sua *tomada de posição* e do seu olhar. Os rostos olham de volta, e cada um deles, pelo qual a lente passa, tem a sua individualidade virtualmente restaurada, por um breve momento.



Fig. 49. *Seio*, 1966. Lupa, fotografia, madeira e vidro, 45x40x32 cm. Col. José Mário Taques Bittencourt



Fig. 50. *Massa sobre indivíduo*, 1966 (obra não mais existente).

A obra aponta para a reflexão, que emerge nesta época, sobre o papel do indivíduo e da subjetividade, dimensão que tinha sido completamente omitida pela arte concreta histórica, sempre ligada a uma pretensão de universalidade. É também neste sentido que deve ser entendida a referência de Cordeiro à "subjetividade transcendental" de Husserl. A obra passa a ser dirigida não a um "olho" coletivo, universal e abstrato, mas a cada um de nós: a experiência do interpretar e, junto com ela, a experiência física do posicionar-se são todas de ordem subjetiva. No período da arte concreta histórica, um auto-retrato seria impensável, mas a sua aparição neste momento é uma prova inequívoca do novo valor que a subjetividade – que não deve ser confundido com qualquer tipo de individualismo ou subjetivismo lírico, emocional – passa a receber neste momento.

⁶³ Cf. PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 239.



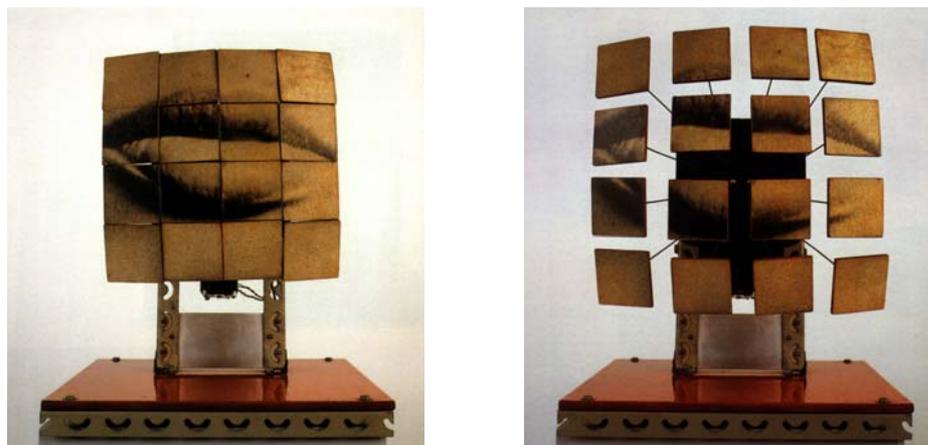
Fig. 51. *Auto-retrato probabilístico*, 1967. Montagem com fotografias e palavras sobre placas de vidro, 35x30x31 cm. Coleção Família Cordeiro, SP.

O *Auto-retrato probabilístico* (fig. 51) é configurado de forma derivada de obras como *Seio* e *Massa sobre indivíduo*, com placas de vidro afixadas paralelamente sobre uma base de madeira. Nestes vidros, separados por espaços iguais, foram distribuídos os segmentos da foto do artista, que nos olha com uma expressão interrogativa. Sobre os segmentos, são impressas as palavras "sim" e "não", distribuídas em todas as combinações possíveis: daí o caráter probabilístico deste auto-retrato, abrangendo todas as possibilidades estatísticas da distribuição dos dois termos. A fotografia transforma-se, assim, numa espécie de imagem pré-digital: as imagens digitais são formadas, precisamente, por pequenos quadrados nos quais são distribuídas as informações de luz e cor expressas pela dualidade "zero" e "um" – a linguagem binária dos computadores, correspondente a "ligado/desligado" ou "sim/não". Cordeiro aplica, aqui, o conceito, derivado da teoria da informação, da distribuição probabilística dos termos através da injunção binária, que origina a linguagem binária dos computadores. Estes conceitos, entretanto, são aqui tomados como o ponto de partida para uma operação poética e não como método construtivo estrito: do ponto de vista da construção, trata-se de uma imagem *ready-made*, segmentada de acordo com uma ordem pré-determinada que introduz o caótico, o aleatório, na sua significação. Ao colocar-se dentro da obra, Cordeiro aponta para a sua própria

condição humana, contraditória, dividida: o acaso, o caótico, o ambíguo passa assim a fazer parte da própria definição do "novo humanismo" que se propõe neste momento.

Por outro lado, na ordenação pré-concebida e controlada dos segmentos da foto sobrevive aqui, de certa forma, o espírito racional e construtivo da arte concreta, mas sempre atravessada pela experiência decisiva do *ready-made*. O caótico é sempre introduzido através de uma regra, como um procedimento pré-concebido e programado – característica que nos remete de volta aos quadros concretos da década de 50. A configuração física da obra, porém, transforma-se: se os quadros concretos assemelhavam-se a diagramas de uma máquina industrial, nesta fase em que o realismo se faz necessário é a própria obra se torna uma máquina real: é o caso do *Beijo* de 1967. A imagem apropriada de uma boca – diz-se que se trata da boca de Brigitte Bardot, símbolo sexual da década de 60⁶⁴ – torna-se o corolário de um intrincado mecanismo, cuja única função é desintegrá-la e reintegrá-la contínua e inutilmente. Os segmentos da foto são fixados em quadrados de madeira cujas bordas são pintadas de vermelho, o que intensifica o efeito de desintegração: iniciado o movimento de afastamento das partes, a imagem torna-se incompreensível e desarticulada a partir do momento em que o vermelho das bordas atrai a atenção do olhar, transformando os segmentos em objetos independentes e colocando a imagem em segundo plano. O espectador aguarda o momento em que a imagem é reintegrada, tornando-se novamente reconhecível, isto é, *significante*. A máquina realiza a operação informática de ordenação e desordenação: na ordem o significado é único (e temos certeza de que se trata de uma boca); na desordem, o significado é múltiplo (e não temos certeza do que se trata, ainda que *saibamos* que se trata de uma boca, e esperamos a confirmação fornecida pela máquina).

⁶⁴ Cf. COSTA, Helouise, op. cit., p. 24, nota 20.



Figs. 52 e 53. *O beijo*, 1967. Objeto eletro-mecânico com foto, 50x45x50 cm.
Coleção Família Cordeiro, SP.

Ao mesmo tempo, a máquina de beijar de Cordeiro carrega consigo uma carga simultaneamente erótica e irônica, presentes em obras como a já referida *Seio e Rebolando* – obra não mais existente, que consistia de uma garrafão de água colocado sobre uma foto da atriz Marilyn Monroe; o espectador participava da obra oscilando o garrafão e olhando pelo seu gargalo, fazendo com que a oscilação da água desse a impressão de que o quadril da atriz se mexia. A boca de Brigitte Bardot remete ao erotismo massificado e mecânico da sociedade de massas, denunciando a desumanização a que o homem contemporâneo é submetido. Este "novo humanismo" defendido por Cordeiro, porém, está diretamente ligado às novas condições impostas pela tecnologia e pela cultura de massa, pela disseminação e consumo de imagens e informações pela sociedade. Este é um dado decisivo na compreensão da passagem da arte concreta histórica para a arte concreta semântica: nestes dois momentos, tão diferentes, surge a mesma preocupação, que é a de adequar a arte à materialidade dos meios de produção de que a sociedade dispõe. Apontava-se, assim, desde já, para a pesquisa, que Cordeiro passaria a desenvolver no ano seguinte, da arte por computador.

Considerações finais

Chegados ao fim deste trabalho, resta-nos tentar responder à pergunta inicial que tinha sido colocada: o que há de ruptura e o que há de continuidade na passagem, na obra de Cordeiro, da arte concreta histórica ao "popcreto"? Ficou claro desde cedo que não era possível falar de ruptura ou continuidade em termos absolutos, e daí a pergunta ser formulada de maneira a permitir uma resposta múltipla, cobrindo tanto aquilo que mudou como aquilo que permaneceu. Na comparação entre as realizações plásticas dos diferentes períodos da produção de Cordeiro saltam à vista as profundas transformações e diferenças entre elas; vimos, porém, que vários elementos, entre idéias e formas plásticas, permanecem, pelo menos relativamente, constantes. Talvez a melhor resposta seja a idéia da "contradição não-antagônica" proposta por Augusto de Campos¹; cabe-nos, aqui, buscar lançar alguma luz sobre estes elementos que se encontram em estado de transformação ou continuidade, e qual a relação entre eles.

Apesar das profundas diferenças entre a arte concreta histórica e a arte concreta semântica há, entre elas, um crucial ponto em comum: em ambas é afirmada, como aspecto imprescindível do seu embasamento teórico, a condição da obra de arte como *objeto*. Em um texto chamado *A física da arte* – em que Cordeiro já começa a demonstrar seu interesse pelos canais artificiais de comunicação e pelo computador, e suas aplicações na arte –, a frase de abertura é explícita: "O significado fundamental da arte concreta é a justa valorização da natureza física da obra de arte."² As obras de Cordeiro sempre foram marcadas pela afirmação da sua materialidade física, do seu "estar-aí" no mundo real, resultado, por um lado, da sua ligação com Fiedler (que concebe a arte como produto objetivo do espírito humano), e, por outro, da sua formação marxista – o que leva às considerações sobre a existência da arte no contexto da sociedade e sua relação com os modos de produção. A afirmação da materialidade da obra de arte se dá, assim, nestas duas dimensões: a que liga a obra ao homem e aos demais objetos do mundo, e a que liga a obra ao conjunto dos fatos sociais: a arte concreta precisava, portanto, constituir

¹ Cf supra, p. 176.

² CORDEIRO, Waldemar. *A física da arte*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit.. [s.d.]

simultaneamente um pensamento estético que a sustentasse e uma ideologia que a ancorasse no mundo dos fatos históricos.

Esta afirmação do caráter material da obra de arte como produto humano a partir de Fiedler já apontava para uma concepção radicalmente nova do estatuto ontológico da obra de arte em relação à arte figurativa que era praticada, na época, no Brasil. O quadro concreto, resultado de uma ação pré-concebida, manifesta objetivamente a concreção de uma idéia matemática ou geométrica que se torna palpável, “real”, na obra. O quadro concreto é, assim, um objeto de pleno direito, pois ele concretiza uma idéia que subsiste autonomamente no objeto artístico. Como ele não aponta para nada “fora” de si mesmo, ele é um objeto tão autônomo e real quanto uma cadeira manufaturada, em que se manifesta uma determinada “idéia” de cadeira, pré-concebida pelo seu produtor. Isso significa que os objetos artísticos propostos pela arte concreta histórica, ainda que não abandonem o formato, de certa forma, tradicional – que os configura, ainda, como *quadros* –, já apontam para uma redução da distância que os separa dos objetos comuns. Os quadros concretos são colocados como objetos criados pelo homem em um mundo repleto de objetos criados pelo homem. Mammì já apontou para o caráter revolucionário das obras da exposição *Ruptura*: segundo ele, estes quadros

[...] se oferecem como objetos de manipulação, quase pedem para serem agarrados; muitos deles carregam imagens sem direção privilegiada, que poderiam ser invertidos ou apoiados horizontalmente sobre uma mesa sem mudar substancialmente de significado. Esses quadros já renunciaram à identificação com o campo visual completo de um observador em posição ereta, identificação que provinha da tradição renascentista (a pintura como janela) e que ainda era mantida tanto pelo abstracionismo clássico quanto pelas correntes informais.³

Assim, os objetos da arte concreta histórica, ainda que sejam “quadros” no sentido estrito da palavra, visam projetar-se menos como objetos dados à contemplação tradicional e mais como *objetos de uso* – mas de um uso bastante específico, um uso (ou manipulação, como diz Mammì) *perceptivo* e *intelectivo*, num mundo povoado de outros objetos com suas funções e usos específicos. Por esta via pode-se também compreender a ligação entre a arte concreta e o design, herança da utopia do neoplasticismo de construir um mundo

³ MAMMÌ, Lorenzo. “Linhas da nossa arte”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de dezembro de 1998.

inteiramente “artístico”: a arte forneceria, em última análise, os modelos a partir dos quais se ordenariam tanto as formas quanto as relações de trabalho da produção industrial.

Na passagem da arte concreta histórica para o “popcreto”, com a desilusão diante dos resultados do desenvolvimento tecnológico irrefreado, a pretensão de organizar as formas da produção industrial é abandonada. A obra, porém, continua sendo considerada como objeto físico e material, e a sua materialidade, agora, é tornada ainda mais imediata e evidente através da incorporação de objetos corriqueiros e banais, de manufatura industrial, aprofundando, portanto, a aproximação com os objetos industriais que já fazia parte da arte concreta histórica. Não há, nesta passagem, uma transformação radical do estatuto ontológico da obra de arte tal como tinha sido proposto pela arte concreta histórica, mas um *desvelamento*: a condição de *objeto* que era advogada em relação aos quadros concretos já apontava para uma aproximação entre aquilo que é objeto artístico e aquilo que é produto industrial; no “popcreto”, os produtos industriais são deglutidos pela obra, passando a fazer parte integrante do objeto artístico – que sempre é tomado como um objeto material inserido em um mundo composto, ele também, de objetos materiais, com todas as implicações sociais e históricas sugeridas por esta inserção.

A idéia da arte como produto material define, assim, um primeiro "eixo" de continuidade através do qual as formulações de Cordeiro se transformaram historicamente. Este primeiro eixo está diretamente ligado a um segundo, que coloca a atividade artística na perspectiva mais ampla das relações sociais consideradas segundo um ponto de vista histórico, ou, mais exatamente, de um ponto de vista marxista – como vimos acima, a segunda dimensão através da qual se afirma a materialidade da obra. A idéia da materialidade física da obra de arte, para além das suas implicações de ordem estética, aponta também para a materialidade das relações de produção e troca – e, depois, à cultura material que emerge destas relações. A relação entre a arte e a sociedade era explicada por Cordeiro através dos conceitos marxistas de "infra-estrutura" e "superestrutura", que guiavam a produção da arte concreta histórica e a da arte concreta semântica, respectivamente. A passagem de uma a outra concepção é bastante marcante ao nível da evidência visual; permanece, porém, a compreensão marxista da sociedade, com a divisão

entre infra e superestrutura. A reflexão sobre a posição da arte diante da sociedade – na verdade, diante de uma sociedade compreendida através do imaginário marxista – é assim um segundo "eixo" de continuidade na produção de Cordeiro. Daí a dimensão ideológica que buscamos recuperar na arte concreta histórica, e que determina em grande parte a especificidade das formulações de Cordeiro diante das demais correntes abstratas que se desenvolviam, concomitantemente, no Brasil.

A compreensão do fenômeno artístico a partir do imaginário do marxismo é a origem, também, de uma concepção bastante específica das relações entre a obra e o espectador. A obra concreta é dada como objeto de manipulação perceptiva e intelectual de um espectador convertido cada vez mais em *usuário* – um usuário sempre considerado dentro de uma perspectiva concreta, ou seja, como um ser envolvido em um determinado sistema de produção e troca de mercadorias e riquezas. No pensamento de Cordeiro, a arte sempre está inserida dentro de um processo histórico material; esta, sem dúvida, é uma das razões pelas quais Cordeiro é visto mais como teórico que como artista: junto com sua obra, sempre há um pensamento que a organiza em relação a uma determinada compreensão da história. Por outro lado, a ligação entre a arte e as suas condições históricas, consideradas de um ponto de vista materialista determinou também uma profunda ligação da arte concreta (assim como dos seus desdobramentos históricos na obra de Cordeiro) com as condições técnicas e tecnológicas que lhes eram contemporâneas, como afirma o artista:

O problema da construção física da obra de arte está vinculado e conexo ao problema dos meios de produção. Estes, já o dissemos, refletem e constituem parte de um determinado estágio de civilização, estando ligados a uma realidade mais ampla reconduzível à evolução da tecnologia e aos problemas históricos decorrentes e relacionados com a evolução da tecnologia.⁴

A ligação entre a arte e a tecnologia é a manifestação mais externa do terceiro "eixo" de continuidade na obra de Cordeiro, que é o da ligação fundamental entre arte e conhecimento, fomentada inicialmente pelas idéias de Fiedler. Esta ligação perpassa, claramente, toda a trajetória de Cordeiro; o que se transforma, neste caso, é a forma como ele concebe o próprio conhecimento. Como vimos, Cordeiro partia da definição de Gabo que afirmava que a arte constrói no tempo e no espaço, o que coincide com as categorias

⁴ CORDEIRO, Waldemar. *A física da arte*. In CORDEIRO, Analívia. Op. cit. [s.d.]

fundamentais da apreensão do mundo pelos sentidos definidas por Kant na *Estética transcendental*: tempo e espaço são considerados pelo filósofo alemão como as formas *a priori* do conhecimento sensível, ou seja, da apreensão do mundo pelo entendimento. A arte concreta histórica de Cordeiro, na sua busca por uma arte universal e coletiva (ligada, como vimos, às aspirações do neoplasticismo), acabava por seguir – talvez inconscientemente – esta doutrina à risca: a atividade artística era assim reduzida à manipulação do espaço através de uma lógica geométrica que introduzia, na sucessão controlada das suas formas, a idéia de tempo. Daí a sua adoção – por um breve momento – do isomorfismo, que pressupunha uma ligação natural e contínua entre as formas da natureza e as formas psicofísicas da sua apercepção pelos sentidos: tratava-se então de uma correspondência, digamos, *a priori*, considerada natural, necessária e universal.

A crise da arte concreta histórica é, em muitos sentidos, a crise desta concepção do conhecimento como formulado *a priori*, ligado às formas pré-existentes do tempo e do espaço. Esta crise já se anunciava na contradição entre a percepção sensorial descrita pela *Gestalt* e a geometria, explorada durante toda a década de 50. A *Gestalt* apontava, de certa forma, para o fator que ia se tornar fundamental na nova concepção do conhecimento desenvolvida, no pensamento de Cordeiro, a partir do início da década de 60: o papel do espectador na fruição artística. No fundo, a imposição de um novo papel ao espectador coloca o mundo como um conjunto de materiais que cabe ao sujeito organizar e, mais que isso, constituir. Isso não significa que as obras da arte concreta histórica não tivessem pressuposto, de certa forma, a participação do espectador; a sua participação, porém, era estritamente visual, distanciada, e cuidadosamente planejada com a ajuda dos conhecimentos da *Gestalt*. Tratava-se, no entanto, de uma participação apenas fisiológica, natural. O “popcreto” pressupõe a concepção de um mundo exterior que é organizado pelo sujeito conhecedor através da mediação da linguagem, ou seja, através da atribuição de usos e significados aos objetos que nos cercam.

A forma como Cordeiro compreende o conhecimento, assim, abandona os conceitos *a priori* de tempo e espaço, herança, talvez remota, da filosofia kantiana, para adotar a idéia da linguagem como estrutura fundamental através da qual entendemos e, mais que isso,

percebemos o mundo. É no sentido deste novo conceito de conhecimento que elementos provindos da semiótica e da teoria da informação vão integrar a teoria da arte concreta semântica. É em um mundo composto de elementos significantes que poética do “popcreto” busca, assim, a criação de novos significados. Cordeiro retorna, assim, a Croce – embora isto não seja um dado histórico, mas interpretativo –: para o filósofo italiano, a arte estava ligada indissolavelmente ao conhecimento, não exatamente como em Fiedler, mas na medida em que era a responsável pela criação de “novas expressões”, ou seja, de novas formas lingüísticas, de novos significados através dos quais torna-se possível apreender o mundo. O que é produtivo nesta aproximação entre Cordeiro e Croce é que ela evidencia a ligação entre a arte e o conhecimento como o terceiro eixo de continuidade através do qual a produção e as idéias de Cordeiro se transformaram historicamente: antes, tratava-se de um conhecimento essencialmente ligado à visão; no “popcreto”, o conhecimento ligava-se essencialmente à linguagem, a partir da influência de Umberto Eco – que não deixa de ter, ele também, as suas conexões com Croce.

É neste mesmo sentido que o entendimento das relações sociais deverá passar pelo problema, agora decisivo, da comunicação social. Retorna, aqui, o eixo temático da materialidade: pois também a comunicação social (ligada, em última análise, às formas pelas quais constituímos o mundo através da linguagem) será considerada em suas formas materiais e produtivas, o que traz à tona o problema dos meios de comunicação de massa, do seu controle e organização técnicos e econômicos, assim como as questões ligadas às relações de poder que neles emergem. Compreende-se assim o retorno final de Cordeiro à problemática da infra-estrutura não da produção industrial, mas da comunicação social, ligada intrinsecamente à utilização dos meios eletrônicos de comunicação e, especialmente, ao computador, que ele passará a utilizar para experimentos artísticos a partir de 1968.

É assim nestes três eixos temáticos – a materialidade da obra de arte, a sua relação com a sociedade e a história materiais e a relação da arte com o conhecimento – que propomos, como hipótese de interpretação, entender as continuidades e rupturas na obra plástica e teórica de Cordeiro. Este esquema de compreensão pode ser ainda simplificado: a obra de Cordeiro traça um diálogo com o conhecimento compreendido, ele também, dentro

uma linha histórica material, concreta – a história é, ela também, conhecimento. Pode ser assim entendida a referência a Leonardo presente no *Manifesto ruptura*, que colocava, desde a primeira formulação teórica, a ligação entre arte e conhecimento numa perspectiva histórica. Sempre, porém, sob o signo da materialidade, que significa, no fundo, a possibilidade da ação efetiva sobre a realidade, que ele desenvolveu efetivamente através da sua atuação nas áreas do paisagismo e do planejamento urbano. A atuação de Cordeiro, neste sentido, foi sempre *construtiva* e *construída* dentro de uma narrativa que se compreendia, desde sempre, como histórica e concreta.

Bibliografia

1. Livros e teses

ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itáu Cultural/Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy. *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo e neoconcretos no Rio*. In: _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930 - 1970 - subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica d'arte*. Roma: Laterza, 1984.

_____. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 2a. ed.. Trad. Emílio Campos Lima. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BAROCCHI, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia - manifesti polemiche documenti*. Torino: Giulio Einaudi, 1992, vol. III.

BEIRED, José Luís Bendicho. *A função social dos intelectuais*. In: AGGIO, Alberto (org.). *Gramsci, a vitalidade de um pensamento*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1985.

- BENSE, Max. *Pequena estética*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano - manifestos*. Trad. Maria Aparecida Abelaira Vizotto et al.. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Idéias Visíveis - Waldemar Cordeiro e as razões do concretismo no Brasil*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- BUCCI-GLUCKMANN, Christinne. *Gramsci e o estado*. Trad. Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BREST, Jorge Romero. *Qué es el arte abstracto*. 2a. ed. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2a. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CABRAL, Isabella; REZENDE, M. A. Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo; Edusp, 1998.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CERRITELLI, Claudio (org.). *Max Bill*. Bolonha: Grafis, 1988.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Morfología y arte contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Omega, 1955.
- CIUCCI, Giorgio. *Il dibattito sull'architettura e la città fasciste*. In FOSSATI, Paolo (org.) *Storia dell'arte italiana*. Parte 2, vol III. Torino: Giulio Einaudi, 1982.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- CROCE, Benedetto. *Aesthetics as science of expression or general linguistics*. New Brunswick (NJ): Transaction Publishers, 1995.

- _____. *La teoria dell'arte come pura visibilità*. In _____. *Nuovi saggi di estetica*. Bari: Laterza & Figli, 1958.
- DE MARCHIS, Giorgio. *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*. In FOSSATI, Paolo (org.). *Storia dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einaudi, 1982, v. III.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Ideologia - uma introdução*. Trad. Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista / Boitempo, 1997.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.
- _____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- FERREIRA GULLAR, José Ribamar. *Arte neoconcreta: uma experiência radical*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.
- _____. *Etapas da arte contemporânea - do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- FIEDLER, Konrad. *Aforismi sull'arte*. Trad. Rossana Rossanda. Milão: Alessandro Minuziano, 1945.
- _____. *De la esencia del arte*. Trad. Manfred Schönfeld. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- _____. *L'attività artistica*. Trad. Carlo Sgorlon. Vincenza: Neri Pozza, 1963.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966
- _____. *Elementi di politica*. Org. Mario Spinella. Roma: Editori Riuniti, 1978. (3a. ed.)
- _____. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4a. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. 5a. ed. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GUILLAUME, Paul. *Psicologia da forma*. Trad. Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.
- HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas: sexta investigação: elementos de uma elucidação lógica do conhecimento*. Sel. e trad. Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1980, (coleção Os Pensadores).
- _____. *L'origine de la géométrie*. Trad. e intr. Jacques Derrida. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- KANDINSKY, Wassily. *O futuro da pintura*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANT, Immanuel. *Estética transcendental*. In _____. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).
- KATZ, David. *Psicología de la forma*. Trad. José M. Sacristán. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- KELKEL, Arion L.; SCHÉRER, René. *Husserl*. Trad. Joaquim João Coelho Rosa. Lisboa: Edições 70, 1982.
- KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s.d..
- KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la forma*. trad. Raquel Valente de Tortarolo. Buenos Aires: Argonauta, 1948.
- LABÓ, Mario. *Giuseppe Terragni*. Milão: Il Balcone, 1947.

- LANGER, Suzanne K. *Filosofia em nova chave*. 2a. edição. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LIPPARD, Lucy et al.. *Pop art*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.
- _____. *Vanguardia y racionalidad - artícolos, ensayos y otros escritos: 1946 - 1974*. Trad. Francesc Serra i Cantarelli. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- MALTESE, Corrado. *Storia dell'arte in Itália, 1785-1943*. Turim: Giulio Einaudi, 1992.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Scritti sull'arte*. Org. e trad. Carlo Salinari. Roma: Laterza, 1973.
- MENDES DE OLIVEIRA, Liliana Helita T. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal de São Paulo*. Tese de Mestrado. Campinas, SP: UNICAMP- 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2a. ed..São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Trad. Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MORISANI, Ottavio. *L'astrattismo di Piet Mondrian*. Veneza: Neri Pozza Editore, 1956.
- MORRIS, Charles W.. *Signs, language and behaviour*. Nova Iorque: George Braziller, 1946.
- _____. *Fundamentos da teoria dos signos*. Trad. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- PECCININI, Daisy Valle Machado (org.). *Objeto na arte – Brasil anos '60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, s.d..

- PEDROSA, Mário. *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. In _____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. 2a. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Trad. João Paulo Monteiro. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *Semiótica e literatura*. 2a. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PONTUAL, Roberto (org.). *A geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1978.
- PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Trad. Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- READ, Herbert. *Imagem e ideia*. Trad. Horacio Flores Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RICKEY, George. *Construtivismo - origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- RUSSEL, Bertrand. *An essay on the foundations of geometry*. Nova Iorque: Dover, 1956.
- SÁ, Antonio Sérgio Lima Mendonça e Alvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. 3a. ed. São Paulo: Cortez, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano"*. Trad. Eugênia Gorini Esmeraldo. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VALLIER, Dora. *A arte abstracta*. Trad. João Marcos Lima. Lisboa: Edições 70, 1986.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. 2a. ed.. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WIENER, Norbert. *The human use of human beings - cybernetic and society*. Chicago: Avon Discus, 1967.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.

WILDER, Gabriela S. *Waldemar Cordeiro: pintor, vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico líder do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo na década de 50*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA/USP, 1982.

ZANINI, Walter. *A arte concreta e neoconcreta no Brasil*. In: *História geral da arte no Brasil*, v. II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

2. Periódicos

BILL, Max. "Max Bill, o inteligente iconoclasta, entrevista de Flávio d'Aquino em 'Manchete'". *Habitat*, São Paulo, 12, setembro de 1953.

BILL, Max. "Pittura concreta". *Domus* 206, fevereiro de 1946.

CORDEIRO, Waldemar. "Novas tendências e nova figuração". *Habitat*, São Paulo, 77, maio-junho de 1964, p. 56.

CORDEIRO, Waldemar. "Realismo: musa da vingança e da tristeza". *Habitat*, São Paulo, 83, maio/junho de 1965.

FABRIS, Annateresa. "Waldemar Cordeiro: computer art pioneer". Trad. Izabel Murat Burbridge. *Leonardo on-line*, 7 de março de 1997. [<http://www.mitpress2.mit.edu/e-journals/Leonardo/isast/spec.projects/fabris.html>]

DI CAVANCANTI, Emiliano. “Realismo e abstracionismo”. *Fundamentos* 3, vol. 2.

MAMMÌ, Lorenzo. “Linhas da nossa arte”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de dezembro de 1998.

PIGNATARI, Décio. “Seja breve”. *Folha de São Paulo – Jornal de Resenhas*, São Paulo, Esp. p.8, 11 de agosto de 2001.

VENTURI, Lionello. “Considerazioni sull'arte astratta”. *Domus* 205, janeiro de 1946.

VIEIRA, José Geraldo. “O dilema figuração–abstração”. *Habitat*, São Paulo, 75, 1964, pp. 63-70.

3. Catálogos

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil - coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

BILL, Max. “Max Bill, o inteligente iconoclasta - entrevista de Flávio d'Aquino em ‘Manchete’”. *Habitat*, São Paulo, 12, setembro de 1953, p. 34.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. *Aproximações ao espírito Pop: 1963-1968*. São Paulo: MAM, 2003.

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

Opinião 66. Textos de autores diversos. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1966.

MORAIS, Frederico. *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro – 5. Opinião 65*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, agosto de 1985.

4. Outras mídias

CORDEIRO, Analívia (org.). *Waldemar Cordeiro* (Cd-Rom). São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

GALVANI, Alessandra. “Art Club 1945-1964 a Parma alla Galleria Niccoli”. *Titolo* no. 28, 1998/1999 [www.artstudio.it/titolo/art_2811.htm].

5. Entrevistas

CAMPOS, Augusto de. *Entrevista concedida ao autor*. Via e-mail, 15/12/2002.

CORDEIRO, Analívia. *Entrevista concedida ao autor*. Cotia, SP, 02/07/2002.

PIGNATARI, Décio. *Entrevista concedida ao autor*. Curitiba, PR, 24/09/2001 e 31/10/2002.

6. Créditos das ilustrações

Todas as ilustrações foram extraídas de: CORDEIRO, Analívia (org.). *Waldemar Cordeiro* (Cd-Rom). São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, com as seguintes exceções:

- figs. 5, 7, 9, 13 e 15: criação do autor;
- fig 12: de BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC/USP, 1985;
- figs. 35, 45, 50, 52 e 53: de COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. *Aproximações ao espírito Pop: 1963-1968*. São Paulo: MAM, 2003;
- figs. 37, 42, 48 e 51: de COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. *Aproximações ao espírito Pop: 1963-1968*. São Paulo: MAM, 2003.