

## Experiência Neoconcreta: O Suplemento Dominical e o Manifesto Neoconcreto

**Elias Perigolo Mol**

### Como citar:

MOL, E. P. Experiência Neoconcreta: O Suplemento Dominical e o Manifesto Neoconcreto. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 103-129, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8671412. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671412>.

**Imagem** [modificada]: Sem título, Amilcar de Castro. Escultura em aço, 1980. Fonte: (Alves, 2005).

# Experiência Neoconcreta: O Suplemento Dominical e o Manifesto Neoconcreto

Experiência Neoconcreta: The Sunday Supplement and the Neoconcrete Manifesto

Elias Perigolo Mol\*

## RESUMO

O presente artigo analisa a edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil intitulada *Experiência Neoconcreta*, em cujas páginas foi publicado o “Manifesto Neoconcreto”, em 1959. O Manifesto tornou-se, desde a data de sua publicação, fundamental para as discussões sobre o neoconcretismo. Busca-se, através da análise desta edição do Suplemento em sua totalidade e de seus elementos visuais e gráficos, uma compreensão maior dos propósitos e do contexto que envolvem a produção do Manifesto.

## PALAVRAS-CHAVE

Neoconcretismo. Manifesto Neoconcreto. Suplemento Dominical. Jornal do Brasil. Amilcar de Castro.

## ABSTRACT

The present article analyzes the Sunday Supplement of Jornal do Brasil entitled *Experiência Neoconcreta*, in whose pages the *Neoconcrete Manifesto* was published in 1959. Since the date of its publication, the *Manifesto* has become fundamental for discussions about Neoconcretism. Through the analysis of the Supplement as a whole and of its visual and graphic elements, we seek a greater understanding of the purposes and context surrounding the production of the Neoconcrete Manifesto.

## KEYWORDS

Neoconcretism. Neoconcrete Manifesto. Sunday Supplement. Jornal do Brasil. Amilcar de Castro.

## Introdução

A história do neoconcretismo é indissociável de seu manifesto. Publicado originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) de 21 e 22 de março de 1959, o texto é de autoria de Ferreira Gullar, mas assinado por todos os seus integrantes. O “Manifesto Neoconcreto”, juntamente com a “Teoria do Não-Objeto”, também de autoria de Gullar e também publicado no SDJB, em dezembro de 1959, são os dois textos que provavelmente mais influenciaram a recepção do Neoconcretismo na época e grande parte dessa influência persiste ainda nos dias de hoje. A força dessa influência traz consigo um fenômeno curioso: o texto assume tanta importância que são negligenciados os seus aspectos visuais/não verbais, bem como o seu “entorno”. O Manifesto, como se sabe, é parte de uma edição do Suplemento inteiramente dedicada ao neoconcretismo, intitulada *Experiência Neoconcreta*, e assim como o neoconcretismo é indissociável do manifesto, poderíamos dizer que o Manifesto Neoconcreto também é indissociável do Suplemento onde foi publicado.

O artigo que segue pretende demonstrar como todo o Suplemento e seus aspectos visuais contribuem e dão força à produção de sentido do Manifesto, e como a partir desses elementos podemos ter uma compreensão maior e panorâmica dos propósitos e contextos envolvidos em sua confecção.

## Experiência Neoconcreta

O Manifesto Neoconcreto, como já dito, foi publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 21 e 22 de março de 1959 e é composto de 8 páginas. A primeira página, capa, possui o título de *Experiência Neoconcreta*. Nas páginas restantes, há vários textos independentes (“Poesia Neoconcreta”, “Lygia Clark: uma experiência radical”, o “Manifesto Neoconcreto” propriamente dito, “Ballet /Experiência visual”, “Duas formas no tempo”, “Gabriel

Artusi: Música Neoconcreta”, “Amílcar de Castro”<sup>1</sup>, “O Livro-Poema”, “Franz Weissmann” e “Gravura: Depoimento de Lygia Pape”), com a reprodução de obras visuais e poemas, quase todos devidamente identificados (algumas obras, como as de Clark, não o são explicitamente, mas já que se encontram distribuídas junto às colunas em que há o texto sobre a artista, não é muito difícil deduzir a autoria). As páginas, com exceção da capa, são numeradas no canto superior esquerdo e usaremos essa referência para a nossa análise.

E já temos um primeiro elemento que os estudos que privilegiem somente o Manifesto, tal como comumente ocorre, deixam escapar: pela escolha dos títulos, parece haver uma vontade de querer legitimar o Neoconcretismo pela ideia de *Gesamtkunstwerk* ou conceito de arte total; há textos falando sobre poesia neoconcreta, artes plásticas (pintura, escultura, gravura), *ballet* neoconcreto, música neoconcreta... É interessante, por exemplo, enxergar nessa seleção de textos uma sintonia com os propósitos do próprio Manifesto, i.e., uma resposta ao concretismo. Se os concretistas eram muito ligados às artes aplicadas, nada como um movimento que se legitimasse a partir de quase todas as vertentes das artes tradicionais (o que, entretanto, não deixa de ser contraditório para um grupo que prega a superação de molduras e pedestais).

A diagramação das quatro primeiras páginas, excluindo a capa, segue um esquema aparentemente mais rígido, com cinco colunas, talvez pelo volume de texto. Nas páginas seguintes, a diagramação se torna um pouco mais solta, só retomando a diagramação mais “rígida” na página final.

A capa [Fig.1] apresenta uma hierarquia bem definida visualmente e isso é conseguido porque os diferentes conjuntos de informações são mostrados também de forma diferente. Assim, enquanto os nomes de artistas são apresentados em caixa-baixa<sup>2</sup> (minúsculas) e o que aparenta ser um itálico e negrito, os dizeres “de dezenove de março a dezenove de abril no” são grafados com um tamanho de fonte menor e com um espaçamento entre as palavras deliberadamente aumentado. Aliás, esse artifício de manipular o espaçamento entre as letras (chamado de *kerning*<sup>3</sup>) e entre as palavras é um

recurso utilizado em todo o suplemento, especialmente nos títulos dessa e das páginas seguintes (o exemplo mais nítido da capa é o título “suplemento dominical”).

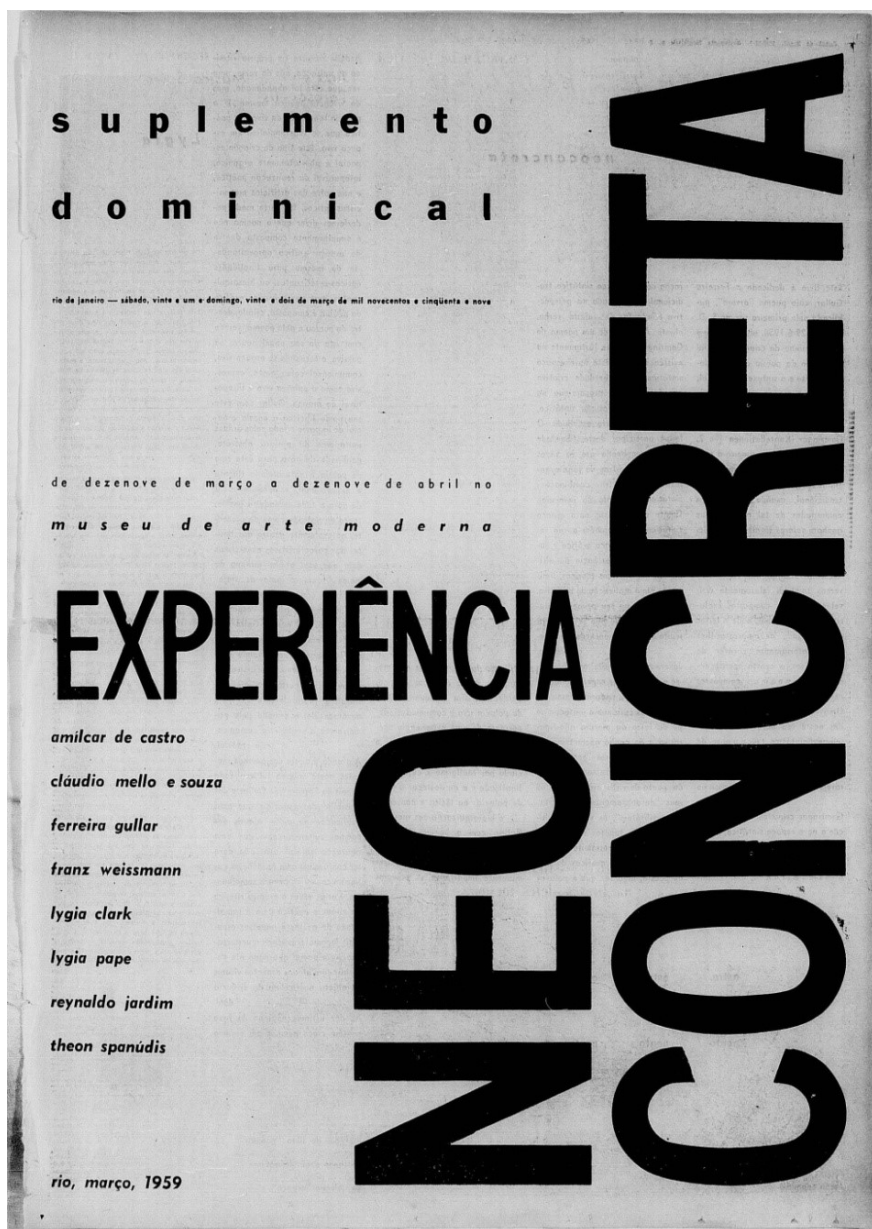


FIG. 1. Suplemento Dominical, 21 e 22 mar. 1959. Capa.  
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

O que mais chama a atenção aqui são os dizeres “Experiência Neoconcreta”, referência ao Manifesto e à I Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (há informações na capa que remetem à exposição no espaço acima de “Experiência”). “Experiência Neoconcreta” se apresenta em caixa-alta (maiúsculas) e em eixos de leitura distintos. Enquanto “Experiência” é lido na forma padrão, horizontal, “Neo” e “Concreta” são separados em duas colunas e girados a noventa graus, o que obriga a uma leitura na vertical. O fato de estarem separados acaba dando destaque ao “neo”. Títulos girados, como esse, haviam sido frequentemente utilizados durante todo o período de reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, liderada por Amílcar de Castro. Houve muita resistência dos profissionais gráficos do jornal com esse tipo de inovação, já que os processos técnicos para a sua realização não eram bem conhecidos e tiveram de ser implementados (Lessa, 1988: 3)<sup>4</sup>.

Isso, indiretamente, abre espaço a uma outra questão: de quem é a autoria do design gráfico do Suplemento (e Manifesto incluído)? Ronaldo Britto anota como sendo de Reynaldo Jardim (Britto, 1999). Em nossa pesquisa de mestrado (Mol, 2012), investigamos a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*. Apesar de ser uma obra um tanto quanto coletiva e que abarcou diversas áreas do próprio jornal (não só a parte visual e gráfica), constatamos que Amílcar exercia liderança na reforma gráfica, a ponto de criar padrões, esquemas de diagramações a serem utilizados. Segundo Lessa (1988: 7), ele “havia desenvolvido uma metodologia de trabalho que consistia em ensaiar inumeráveis layouts de página em busca de composições com uma boa caracterização visual e que preenchessem os requisitos de limpeza e de organização funcional de leitura”.

Por outro lado, consta que “Reynaldo se interessava muito pela questão gráfica, sendo extremamente criativo nas soluções gráfico-editoriais” (*Ibidem*: 4) e que o “intercâmbio natural estabelecido entre Amílcar (*sic*) e Reynaldo leva a uma depuração da limpeza de inspiração concretista” (*Ibidem*: 4).

Sabe-se que em “meados de abril de 1958, Amilcar de Castro sai do JB em decorrência de um desentendimento com Odylo Costa, filho [sic]; só retornará em [1º de] março de 1959” (*Ibidem*: 5-6).

Segundo Elizabeth Varela, era Reynaldo “quem editava e diagramava o SDJB” e “Amilcar atuava no primeiro caderno”, mas que “através de conversas do editor com Amilcar e Gullar, a diagramação desenvolvida por Jardim sofria algumas transformações”. Porém, Amilcar atuou “informalmente” no SDJB, como diagramador, a convite do próprio Reynaldo. “Esse período foi de dois meses, no máximo, entretanto, muitas vezes, a diagramação do Suplemento era feita pelo próprio Reynaldo e parte das que eram feitas por Amilcar sofriam modificações propostas por Reynaldo já na oficina” (Varela, 2009: 16). Varela se apoia em José Francisco Alves para afirmar que, segundo Ferreira Gullar, a diagramação da edição com o manifesto, de 22 de março de 1959, teria sido feita por Amilcar:

Nas páginas mais famosas do SDJB, aquelas nas quais foi publicado o Manifesto Neoconcreto, em 22 de março de 1959, Amilcar foi convidado para ser o diagramador, como afirma Ferreira Gullar. Até então, Amilcar não havia desenhado para o SDJB. Ainda conforme Gullar, a maior parte do 'sistema de diagramar' de Amilcar foi 'adotado' por Jardim, que 'passou a fazer a partir daí coisas até mais audaciosas que o próprio Amilcar tinha feito' (Alves, 2005: 122, *apud* Varela, 2009: 3).

A versão de Gullar é mais plausível. Afinal, trata-se da edição com o Manifesto Neoconcreto e é estranha a hipótese de Amilcar ter terceirizado a tarefa, mesmo já tendo voltado a trabalhar no jornal.

Retornando ao Suplemento, na segunda página [Fig.2], temos dois textos a dividi-la, “Poesia Neoconcreta” e “Lygia Clark: uma experiência radical”, embora só o “Lygia”, do título apareça na página 2, assim como uma coluna do texto a que se refere. A página é dividida em cinco colunas de texto (como as páginas do manifesto). Há amplo uso de espaços em branco e as colunas não seguem todas a mesma altura de alinhamento. O texto termina de modo abrupto com a frase aparentemente incompleta e sem pontuação

final: “as dez últimas páginas do livro contêm cinco poemas em alemão”.



lização decorre da própria ritmização ou pulsão, não do verso, uma vez que este foi abandonado, mas da vivência poética mesma. É a própria temporária da vivência poética que se substancializa em espaço vivo. Este tipo de criação espacial é absolutamente orgânico, inseparável da realização poética, e não sofre dos artificios mecanicistas-ópticos. De certo modo poderíamos dizer que o poema não é simplesmente composto dentro do espaço gráfico aproveitando-se do mesmo para finalidades ópticas-esteticantes, ou hierarquizantes, mas que o espaço gráfico da página é composto, criado, dentro do poema e pelo poema, saindo com isto do seu papel neutro ou passivo, e tornando-se espaço vivo, comunicável como gesto, expressivo como a palavra viva e inseparável da mesma. Guller com este seu passo liberta o poesia espacial do impasse criado pelos áridos imitadores da pintura abstrata, ganhando de novo para este tipo de poesia a naturalidade fluente e expressional, e aproximando de novo a toda verdadeira poesia, tanto do passado como do presente, naturalmente dentro dos limites das características específicas dela que são: a) uso mínimo de meios discursivos (palavras, sintaxe) e em compensação b) amplo uso da expressividade espacial. Com este seu passo, Guller foi também em certo sentido além de Gomringer, abandonando num grau maior os meios discursivos do último e um certo artificialismo sintático (naturalmente no seu novo sentido) e criando pela primeira vez a verdadeira comunicação espacial.

A grande maioria dos poemas reunidos neste volume foi realizada depois do “árvore” de Guller e das possibilidades espaciais que essa publicação abriu. Se alguns dos poemas sugerem como que uma figurção objetual, isto não deve ser confundido com tendências caligráficas ou propósitos semelhantes. Várias vezes a própria rítmica da vivência poética com a sua riqueza de gestos e impulsos espaciais-locutores tende a uma realização espacial que pode até coincidir com alguns aspectos visuais do objeto poético ou da vivência dele.

As dez últimas páginas do livro contêm cinco poemas em alemão

**Lygia**

O trabalho de Ligia Clark não tem medida de qualquer espécie, não são expressões do espaço, não são objetos fundados dentro do espaço: não há abertura para o espaço que seja poesia e não se dá linguagem e realidade tempo.

Esta pintura não “imita” o espaço exterior. Não constitui o espaço partindo dela, partindo a vivência realmente. É uma pintura que não se passa num espaço metafísico, mas no espaço “real” mesmo, como um acontecimento dela. Não é, certamente, a mesma coisa que uma realidade de Bill ou de Westman — falta do espaço —, porque a arte de Ligia Clark, por mais atalada que esteja do conceito tradicional de pintura — de qual dizer pelo objetivo e pelo meio —, apresenta como elemento fundamental a presença de um espaço a superfície geométrica, bidimensional. Adotar uma perspectiva e ao mesmo tempo ultrapassá-la e bidimensionalidade — em si não põe mais os seus limites a sua experiência.

Pintar para Ligia Clark não é mais resolver uma área dada, dividindo-a em partes e pintando áreas planas: não é simplesmente inscrever uma ideia poética num espaço pré-estabelecido, tanto do passado como do presente, numa forma qualquer separada entre espaço e obra, entre o espaço material — a tela — e o espaço vital interior — a obra. Porque o “quadro” a tela não pré-existe ao ato de pintar, porque Ligia Clark costura simultaneamente o quadro como objeto e como espaço, ela trabalha diretamente sobre o espaço real e o transforma em a obra em pintura. Ela porque os seus quadros não têm objetos vivos, abstratos, animados pelo movimento constante de uma realidade espacial que vive, que tem se dar, se se revelar, transformar, e devora o espaço, lacunas, transtorno.

Dizemos que a superfície é o elemento primário e fundamental da expressão de Ligia Clark. Retenha-se por isto que, em sua pintura, a superfície não é usada como apoio para objetos ou representações: LC se detém na superfície como tal, para expressá-la em si mesma, por si mesma, na sua própria realidade imediata percebida. Por isso que mesmo aprendendo desta pintura se realiza como forma única de expressão visual, em que a experiência essencial para a falta de forma identificatória que a desliza, e obrigada a retornar à sua fonte — e renunciar. Trata-se de uma criação tentativa de dar na própria experiência perceptiva a transcendência desta experiência.

Dizemos aqui o ponto em que o trabalho de Ligia Clark se situa como um dos fatos mais importantes da pintura brasileira contemporânea. Alguém de uma análise intuitiva — não obstante objetiva e profunda — do quadro, despojado LC de tudo que não corresponda à realidade de sua expressão, para identificar o núcleo da experiência poética com o núcleo material simples, tradicional, do quadro: a superfície. Com isso revela em si mesma a natureza e problema da pintura, e finalmente: a natureza do quadro como campo legítimo para o nascimento da obra, porque, simplesmente, “culturar” e pôr à mostra o curso onde a expressão e mais de qualquer nome de uma só fonte. Da.

Este livro é dedicado a Ferreira Guller, cujo poema “árvore”, publicado pela primeira vez no S. D. J. B. de 29-6-1958, abriu todo um novo caminho de criação espacial no campo do poesia que abandonou o verso e a sintaxe tradicional, e incluiu o espaço gráfico da página como elemento constitutivo da realização poética. Gomringer (Kantellationen 1 e 2, 1953 e 1955) foi o primeiro a realizar rigorosamente o poema trans-sintático, que transpassa a sintaxe tradicional, usando as palavras empregadas de tal maneira que ganham valores sintáticos complementares, verbos adquirindo funções de substantivos e também substantivos adquirindo funções de verbos também (claramente visíveis nos poemas compostos exclusivamente de verbos, onde o leitor está obrigado de emprestar-lhes compensatoriamente caráter de substantivos, o oposto acontecendo com os poemas compostos exclusivamente de substantivos). Uma vez que as palavras utilizadas neste seu novo aspecto “pré-ou-post-sintático” também têm de valor sintático igual, tornam-se consequentemente também alteráveis na sua colocação e posição sintática. Gomringer criou com esta operação o novo espaço sintático, muito mais amplo e por assim dizer polidimensional, ou se nós queremos, a dimensão, em compa-

ração com o espaço sintático tradicionalmente fixado na perspectiva triangular de: sujeito, verbo, objeto. A beleza de um poema de Gomringer consiste justamente na existência real deste novo espaço sintático e da liberdade criativa que este espaço proporciona na escolha da composição sintática, dentro do contexto escolhido. O leitor participa, desta liberdade criativa recebendo até às vezes como que amostras do jogo organizatório de outras combinações sintáticas (exemplo da inversão). Ciente de que este novo espaço sintático teria também a sua repercussão no espaço gráfico e sublinhando a importância do último nos seus artigos teóricos, limitou-se ele à realização do primeiro. Pelo menos no seu primeiro volume de poesia ele não se aventurou muito na experimentação do espaço gráfico.

Jovens poetas brasileiros aterrorizam-se a este tipo de experimentação. Infelizmente a maioria desses experimentos caiu numa imitação no pé da letra da pintura não figurativa e de cunho geométrico, construindo formas geométricas na página, interessantes talvez do ponto-de-vista óptico com os seus “desdobramentos” e “triângulos vibratórios”, às vezes até luxuosas como tapetes decorativos, mas que pertencem muito mais ao campo das artes gráficas do que do poesia, uma vez que a palavra

utilizada funciona quase que meramente como material gráfico, perdendo assim qualquer sentido de palavra viva e comunicável, decorrente de uma experiência poética. Outros continuaram com o uso servil do espaço gráfico iniciado por Mallarmé e cuja única finalidade é a de destacar o valor de palavras ou ideias e conseguir a hierarquização das mesmas. Guller, com o poema “árvore”, iniciou um novo tipo de criação espacial, que consideramos extremamente importante. A espacial-

astro astro astro astro  
ponto ponto ponto ponto

prefácio do livro “poemas”  
de theon spanúdis volume 2  
da coleção “espaço”



FIG. 2. Suplemento Dominical, 21 e 22 mar. 1959. Página 2.  
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.



O texto “Poesia Neoconcreta” é o prefácio de um livro de Theon Spanudis, creditado na própria página, e disserta sobre o poema “árvore”, de Gullar. Parece ser a intenção aqui, como de resto em quase toda a produção textual neoconcreta, de responder e criticar alguma premissa, autor ou prática que se identifique com os concretistas. Assim, passagens como “Jovens poetas brasileiros atiraram-se a esse tipo de experimentação [do espaço gráfico]. Infelizmente a maioria desses experimentos caiu numa imitação ao pé da letra da pintura não-figurativa e de cunho geometrizar (...)” ou “Outros continuaram com o uso servil do espaço gráfico iniciado por Mallarmé e cuja única finalidade é a destacar o valor de palavras ou ideias e conseguir a hierarquização das mesmas” parecem ter endereço certo. A ligação dos irmãos Campos com Mallarmé é notória<sup>5</sup> e a crítica à “geometrização” excessiva dos concretistas, por parte de Gullar, é recorrente. Por outro lado, há a citação de Gomringer, que foi professor na Escola Superior de Desenho, em Ulm, e um dos nomes da poesia concreta no âmbito internacional. Mas a referência tem um propósito, já que, segundo o texto, “Gullar foi também em certo sentido além de Gomringer (...)”.

A página 3 [Fig. 3] apresenta um texto de Gullar sobre a obra de Lygia Clark. Curioso a respeito desse texto, como já dito, é o fato de ele atravessar a página que lhe é reservada. Ele começa na última coluna da segunda página, que tem o texto “Poesia Concreta”. Disso decorrem algumas consequências: a primeira, mais evidente, é o questionamento da possível causa da escolha. É plausível se pensar em falta de espaço. O texto é longo e não caberia em uma página. Reforçaria essa hipótese o fato de ele se apresentar com um tamanho de fonte menor que o texto da página anterior. Isso é observado quando se comparam as duas últimas colunas da página 2. Mas há uma hipótese que não pode ser descartada: a produção de Lygia Clark da época, inclusive a abordada pelo texto de Gullar, trata justamente de limites, fronteiras, e do rompimento das molduras da tela de pintura. É muito difícil pensarmos tratar-se só de coincidência. Partindo desse ângulo, a própria diagramação do texto remete à poética explorada nas obras da artista. Assim como Lygia



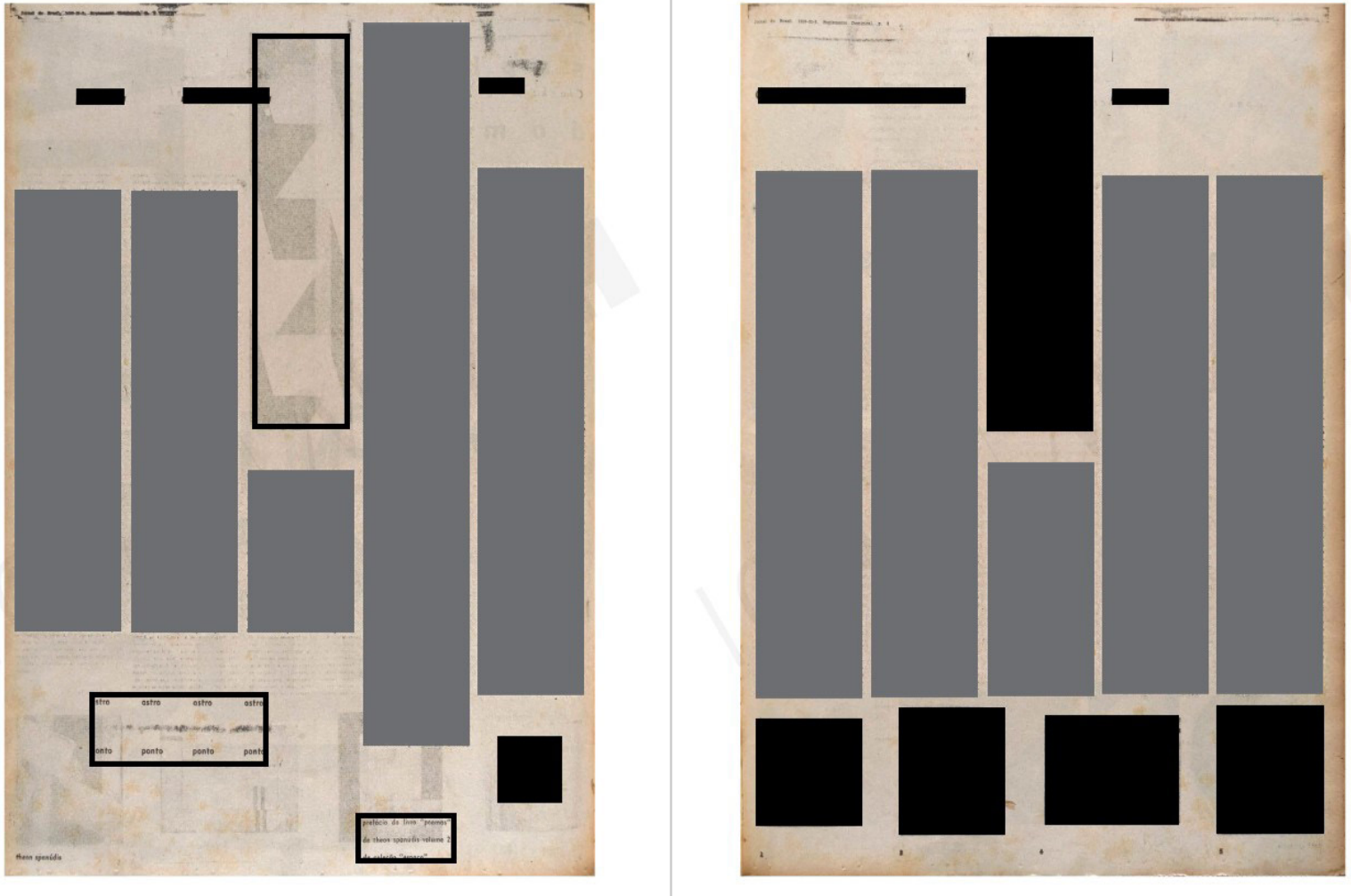


FIG. 4. Suplemento Dominical, 21 e 22 mar. 1959. Páginas 2 e 3. Esquema de composição.

A segunda consequência desse atravessamento de páginas é que, por conta disso, a própria composição das páginas não pode mais ser vista só individualmente, mas como um conjunto de duas páginas, abertas. Isso vai repetir-se nas páginas 4 e 5, que apresentam o manifesto, e é quase como se essas páginas (2 e 3) o anunciassem. A Fig. 4 mostra um esquema dessa composição. Parece haver um contraponto: enquanto a página 2 é dominada por vazios, na página 3 os espaços correspondentes são preenchidos com obras de Clark. Podemos notá-lo a partir de um acontecimento não previsto. Há um decalque de uma obra de Lygia Clark (que é referenciada no texto de

Gullar como "fig. 1") na página 2. O decalque, tal como é conhecido nas artes gráficas, é quando a tinta de impressão não seca completamente, especialmente em áreas com grandes concentrações de tinta. Assim, com a pressão de uma página ao encontro de outra, há a transferência de parte dessa tinta na página que sofre o contato. Isso faz aparecer, na página 2, uma espécie de fantasma da obra de Lygia, tornando nítida a intenção de fazer uma correspondência, composicional, do espaço em branco com a obra da artista belorizantina.



FIG. 5. Suplemento Dominical, 21 e 22 mar. 1959. Página 6. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Antes de passarmos ao manifesto propriamente dito, seria interessante analisar as três últimas páginas. Nas páginas 6 e 7, como mencionado, a diagramação é mais solta e os textos, poemas e imagens funcionam quase

como blocos independentes. Na página 6 [Fig. 5], chama a atenção o texto sobre o Ballet Neoconcreto<sup>6</sup>, que foi apresentado efetivamente no dia 14 de abril, em Copacabana. A analogia utilizada por Lygia Pape a respeito do ballet convencional foi a relação “figura-fundo” e como o “ballet neoconcreto” estaria disposto a modificá-la. Cita a Ópera de Pequim como exemplo positivo de mudança, dizendo que ela “mostrou um conceito diverso do espaço”. Ora, a superação da estrutura figura-fundo e a criação de uma nova relação com o espaço são conceitos muito caros ao ideário neoconcreto e serão bem explorados na *Teoria do Não-Objeto*, de Gullar, que trataremos adiante. Sérgio Martins acerta quando diz, a esse respeito, que a

(...) metafísica do plano está na raiz tanto da proeminência explícita da pintura nessa história do modernismo quanto da ascendência desta sobre a teoria neoconcreta (é notável, aliás, que o título da série *Etapas da arte contemporânea*<sup>7</sup> acabe por se transformar em *Etapas da pintura contemporânea*) (Martins, 2016: 203).

Já “Gabriel Artusi: Música Neoconcreta” é uma entrevista com um suposto jovem compositor da música utilizada no Ballet Neoconcreto. Suposto, porque segundo Elizabeth Varela:

Na verdade, devido à ausência de produções musicais neoconcretas, Reynaldo Jardim comprou um piano e ele próprio desenvolveu a música, usando somente duas notas. Tendo apresentado a música a duas colegas relacionadas à área musical e recebendo críticas positivas, decidiu utilizar a sua música no *Ballet* e atribuí-la a um músico que sequer existia. Como editor do SDJB, Reynaldo Jardim recebia inúmeros poemas, livros, discos, entre outras produções. A partir deste fato, ele simulou que recebera o disco do exterior e validou a existência de Gabriel Artusi publicando no Suplemento a entrevista que ele próprio formulou e respondeu (Varela, 2009: 121-122).

É interessante analisar a entrevista e ver que ela reverbera o discurso neoconcreto. O entrevistado fala sobre Schönberg e o dodecafonismo e a questão da matemática se faz evidente (matemática e rigor sempre como

características negativas, como uma crítica velada ao concretismo). Assim, se Schönberg abriu caminho, Anton Webern já é “prejudicado por excessiva preocupação de rigor”. O problema, diz o músico, é que “ele tornou suas peças estruturas frias, não sensíveis, matemáticas mesmo”. E completa - “Confesso que estou entusiasmado com o que você me escreveu. (...) Querendo pode me considerar um neoconcreto”. Considerados o discurso e história por trás de sua redação, talvez esse episódio seja o mais revelador de como discurso neoconcreto procurava, a todo momento, superar até mesmo suas próprias realizações.

Na página 7 [Fig. 6], um texto sobre Amilcar, provavelmente de Gullar, mas sem indicação de autoria, merece destaque. Há um contraponto entre o rigor do artista e seu lirismo: “uma superfície que se alça para o voo”. Interessante que essa abordagem ficou apagada por muito tempo nos textos sobre o artista, que passaram a se repetir sobre a questão de “corte e dobra”, e só seria retomada, com grande êxito, muito tempo depois<sup>8</sup>. Além disso, há a informação de que “Amilcar de Castro expõe agora, nesta primeira mostra neoconcreta, depois de quase dez anos de silêncio, apenas quebrado em 1953, quando participou com um trabalho da II Bienal de São Paulo”. A tal respeito, lembremos que Amilcar não expôs na I Exposição Nacional de Arte Concreta e que, por não depender da arte, profissionalmente, para se sustentar, já que sempre ocupou outros empregos, é plausível que não precisasse expor com frequência suas obras. Mas devemos pontuar que, no catálogo da retrospectiva do Mercosul, de 2005, em homenagem ao artista, há a informação de que ele participou também do Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia, em 1955, em Salvador. (Alves, 2005, p: 173).

Por fim, na página 8, [Fig. 7] há um texto sobre gravura, dito depoimento, de Lygia Pape, e um poema correspondente de Reynaldo Jardim, explorando as relações entre palavras ligadas à prática, por semelhança: goiva/grifo/gaivota. A diagramação retoma as cinco colunas das páginas iniciais do SDJB, embora a questão da presença dos vários subtítulos, de tamanho maior e espaçados do bloco de texto anterior, crie mais espaços em



e fala de uma relação “mais orgânica com a própria gravura”. Orgânico, em oposição ao mecânico, é uma expressão explorada não só nesse suplemento, mas em vários textos de Gullar sobre o neoconcretismo.

...prevalece à obra sobre a teoria. Se pretendemos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre os dois. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível — a razão na obra de Mondrian se aproxima pouco menos a sério — ou esse integração na obra não vem mais remota e a sua arte se nos mostra frustrada. Ou bem a razão e a liberdade são mesmo os últimos fundamentos da unidade e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal — o princípio é falho e a sua obra se revela fundada sobre uma falha. Mas a verdade é que a obra de Mondrian ali está, viva e factível, acima dessas contradições teóricas. De tudo nos salvará — em Mondrian a destruição da superfície, do plano e do linha, se não tentarmos para o novo espaço que essa destruição constrói.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo no de Penser. Não importa que equações matemáticas estejam no raio de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que se a experiência direta da percepção e obra entregue a “significação” de suas linhas e de suas cores. Se Penser partir do raio de figuras da geometria descrita, tendo sido considerada até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingenuo que não compreendeu bem a verdadeira sentença do novo plástico. Na verdade, Malevitch já exprimiu, dentro da pintura “geométrica” — e que nem em todos os campos — uma instabilidade, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irrepresentável.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando os novos dados “verbais” criados pela arte não-figurativa construída. O racionalismo rebusca a arte lída e autônoma e substitui as qualidades intrínsecas da obra de arte por noções da objetividade científica: assim, o conceito de forma, espaço, tempo, estrutura —

mento objetivo, inventivismo, nas continuidades dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos produtos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invade a linguagem dos pintores e desorganiza, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou o irracionalismo como Dalí e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagram a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os vendedores de arte — como é o caso, a 77 exemplo, de Mondrian ou Penser — constroem sua obra e suas posições técnicas isoladas e isoladas em face de arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascido com o câmbio, de uma reação à dissolução impressionista do linguajar pictórico, no natural que a arte dita geométrica se coloca como posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura concreta. As novas conquistas da física e da mecânica, obtidas numa perspectiva ampla para a pers-

**m a n i f e s t o**

...étnicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação própria (M. Ponge) que emerge pela primeira vez. Se tentarmos que buscar um simile para a obra de arte não a poderíamos encontrar, portanto, nem no máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas como S. Langer e W. Wiatki, nos organismos vivos. Essa compreensão, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

E' porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas a transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções abstratas de tempo, espaço, forma, estrutura, etc., etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções leves e críticas de arte ao uso indiscriminado de palavras que trocam a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifesta, e

...ponto de base, invertendo-se as passagens, certas artistas, abstracções, técnicas (M. Ponge) que emergem pelo primeiro vez. Se tentarmos que buscar um simile para a obra de arte não a poderíamos encontrar, portanto, nem no máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas como S. Langer e W. Wiatki, nos organismos vivos. Essa compreensão, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

E' porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo — mas a transcende ao fundar nele uma significação nova — que as noções abstratas de tempo, espaço, forma, estrutura, etc., etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções leves e críticas de arte ao uso indiscriminado de palavras que trocam a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifesta, e

...meçando e impulsiona que a obra e de que ela em si é o engem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primária — plena — do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reencantar esta experiência. A arte neoconcreta funde um novo fluxo em sucesso, no ponto neoconcreto a linguagem se abre em duração. Consequentemente, no contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mera sinalética, a poesia neoconcreta devolve à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. No ponto neoconcreto a linguagem não se “corre, dura”.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, obtendo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

E' assim que, no pintura como na poesia, no prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reformula a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (científico e do conhecimento prático [moral, político, industrial, etc.]). Os participantes desta Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não se ligam princípios dogmáticos. A liberdade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximamos e os reunimos aqui. O compromisso que se prende, prende o primariamente cada um de sua expansão, e eles estarão juntos enquanto dura a afinidade profunda que os aproximamos.

**n e o c o n c r e t o**

FRANZ WEISSMANN AMILCAR DE CASTRO LYCIA CLARR LYCIA PAPE

AMILCAR DE CASTRO FERREIRA GULLAR FRANZ WEISSMANN LYCIA CLARR LYCIA PAPE REYNALDO JARDIM THOM SPANUDIS RIO, MARÇO, 1959

FIG.8.Suplemento Dominical, 21 e 22 mar. 1959. Manifesto Neoconcreto. Páginas 4 e 5. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

E assim chegamos ao Manifesto propriamente dito [Fig. 8]. Ao contrário do par de páginas anterior, aqui a relação entre as páginas e sua



composição parece não se basear pelo contraponto, mas pelo equilíbrio. Isso pode ser observado na Fig. 9, em que também, através de um artifício esquemático, os principais elementos são destacados. O título “manifesto neoconcreto” tem o espaçamento entre as letras artificialmente manipulado de modo a procurar preencher quase toda a largura das duas páginas, de modo similar à assinatura do suplemento dominical, na capa. Ao contrário de “Experiência Neoconcreta”, porém, o título desta vez é grafado em minúsculas.

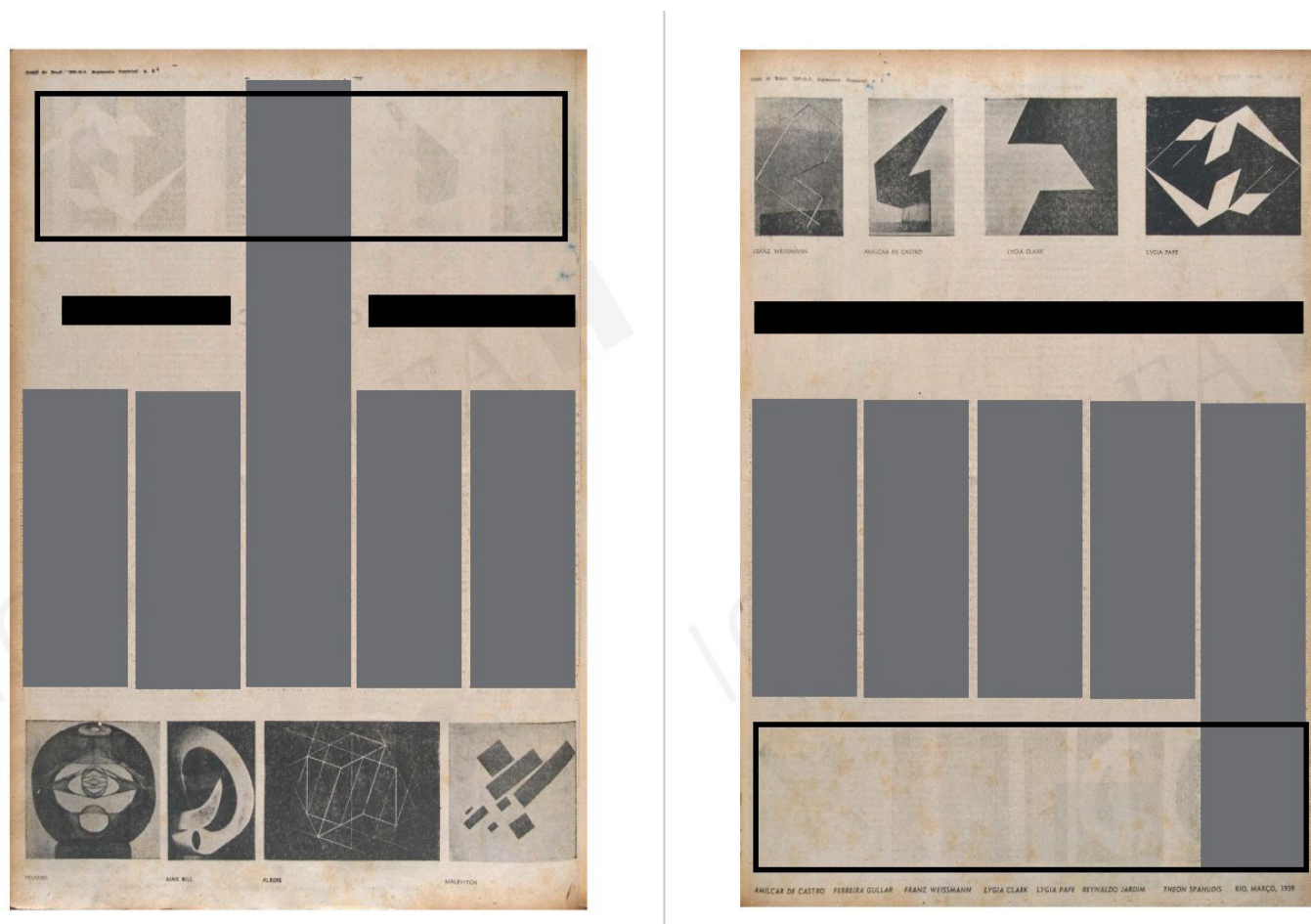


FIG. 9. Suplemento Dominical, 21 e 22 mar. 1959. Manifesto Neoconcreto. Páginas 4 e 5. Esquema de composição. Fonte: autoria própria.

As imagens apresentadas nas páginas estão em um jogo de relação. Enquanto as imagens de obras da página 4, na parte inferior, são de artistas estrangeiros, as imagens da página 5, já no campo superior, são todas de artistas do grupo neoconcreto. Parece haver a intenção, pela disposição das imagens, de sugerir uma “passagem de bastão” dos artistas de outrora, considerados referências, para os artistas de então. Essa correspondência é ressaltada, inclusive, pelo número igual de obras mostradas lá e cá. Além disso, pela seleção de obras dos artistas no grupo neoconcreto, podemos notar que elas aproximam-se formalmente. A qualidade de reprodução de impressão em jornal é bem ruim e pode enganar, mas nos parece que a escultura de Amilcar de Castro reproduzida, por exemplo, é de uma configuração que poderíamos denominar de “incomum” se a compararmos com o resto de sua produção a que tivemos acesso até hoje, mas formalmente dialoga muito bem com as obras de Lygia Clark e Franz Weissmann, que estão a seu lado.

As cinco colunas têm quase o mesmo tamanho e são alinhadas, com exceção de duas, que extravasam os limites e prolongam-se por um longo espaço dentro da página. A da página 4 chega inclusive a separar as sílabas da palavra manifesto. Essas colunas deslocadas, que também podem ser observadas nas páginas 2 e 3, são o que poderíamos denominar de diagramação de “corte e deslocamento”. O nome não é gratuito e faz referência a um tipo de produção de Amilcar de Castro, que, junto com “corte e dobra”, caracteriza procedimentos comuns em sua prática escultórica, como mostra a Fig. 10. Nessas esculturas, uma chapa de ferro tem um pedaço cortado e tal pedaço é apresentado junto à obra, mas deslocado. Procedimento similar vai ser usado pelo artista também em algumas de suas telas, anos mais tarde [Fig. 11]. No jornal, é como se Castro estivesse operando não com “chapas”, mas com colunas de texto, e explorasse o efeito e as diferentes conformações que tal deslocamento causa na diagramação final.

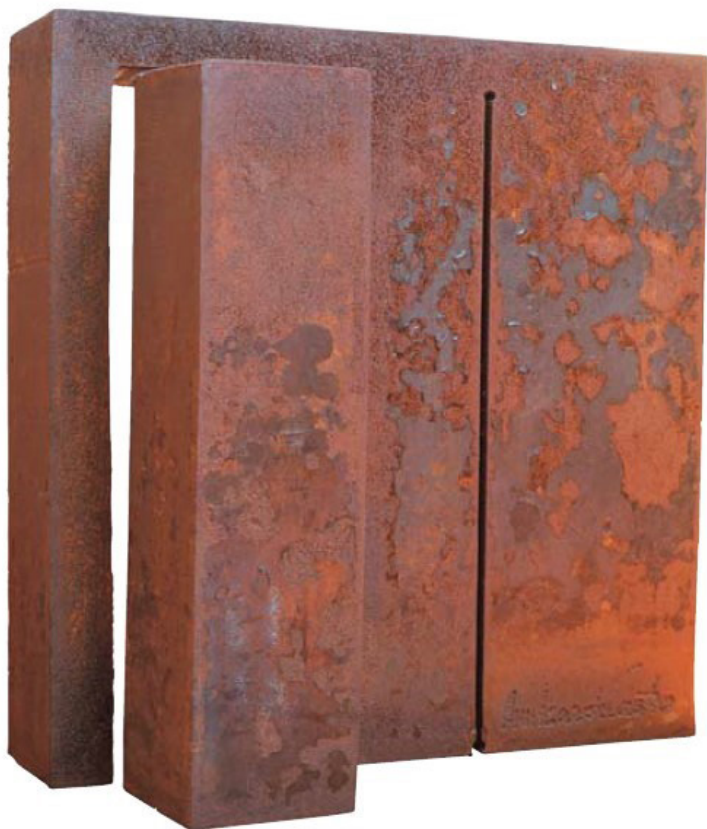


FIG. 10. *Sem título*, Amílcar de Castro. Escultura em aço, 33 x 33 x 7,5 cm (peça 2 = 27 x 7,5 x 7,5), 1980. Fonte: (Alves, 2005).

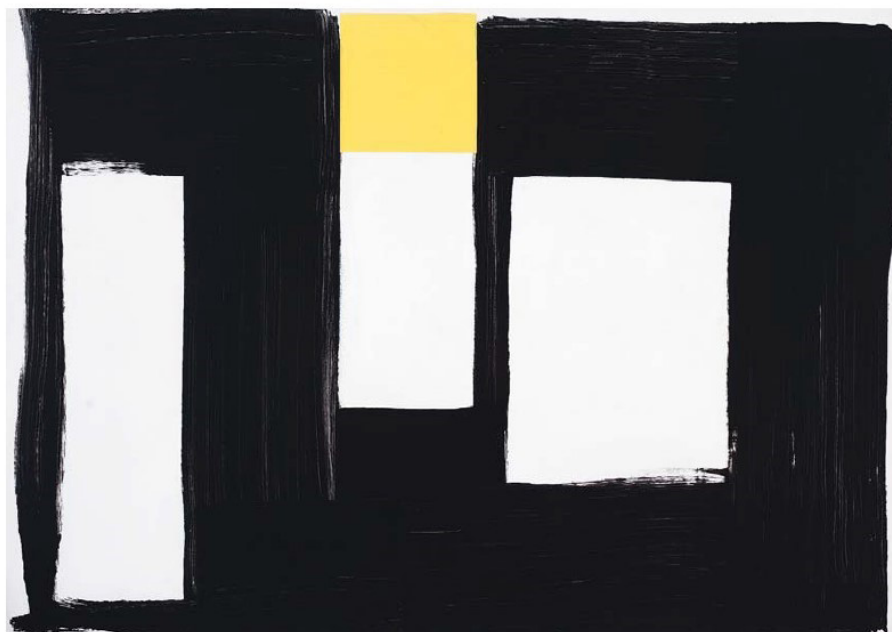


FIG. 11. *Sem título*, Amílcar de Castro. Acrílico sobre tela, 20 x 230 x 160cm. Coleção Rarr Vallias. Fonte: (Alves, 2005).

Quanto ao texto, assinado por todos os integrantes, mas de redação de Ferreira Gullar, ele parece confirmar o que já se apresenta no aspecto visual. Há uma intenção de legitimar o neoconcretismo a partir de artistas e movimentos históricos (alguns cujas obras são apresentadas na página 4, como Pevsner e Malevitch<sup>9</sup>) e privilegiar a recepção da obra em detrimento dos fundamentos que propiciaram sua execução. Assim, “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”. Nota-se em vários trechos uma interpretação histórica que projeta, na verdade, os desacordos entre concretos e os que viriam a ser conhecidos como neoconcretos (ou entre paulistas e cariocas), sobretudo a partir de 1956. Assim, Malevitch, por ter “reconhecido o primado da ‘pura sensibilidade na arte’”, teria salvado “suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanismo” e “já exprimia, dentro da pintura ‘geométrica’, uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial”. Não é surpresa que, na sequência, o texto afirme não conceber “a obra de arte nem como ‘máquina’, nem como ‘objeto’”.

Como já dissemos, encontramos não só no Manifesto, mas nos textos que o acompanham no suplemento, repetidas vezes, a oposição entre orgânico e máquina, numa relação clara: mecânico, negativamente, é tudo aquilo que é associado aos concretistas, e orgânico, ao contrário, de maneira positiva, é tudo o que é associado ao que o neoconcretismo defende. Aqui, um novo antagonismo surge - a “objeto” - e as associações são quase automáticas. Uma diz respeito a um texto de mesmo nome, “O Objeto”, de autoria de Waldemar Cordeiro, publicado na *Revista Arquitetura e Decoração*, de 1956, ou seja, bem no início das polêmicas que se seguiram à I Exposição Nacional de Arte Concreta. A outra, claro, o texto “Teoria do Não-Objeto”, publicado no SDJV, em fins de 1959. O texto, de autoria de Gullar, é quase um complemento do Manifesto Neoconcreto e aprofunda algumas questões só esboçadas anteriormente. Falemos dele. Para começar, é interessante como

sua redação é envolta por uma anedota construída por Gullar, aqui descrita por Sérgio Martins:

Ela invariavelmente começa com um jantar oferecido por Lygia Clark, em 1959, com o intuito de apresentar aos seus convidados um novo trabalho. As inúmeras descrições que o próprio Gullar faz desse trabalho são um tanto discordantes, mas tendem a convergir em alguns pontos: uma construção de placas de madeira pintadas, conectadas pelas extremidades e superpostas na diagonal — algo no meio do caminho entre um *Casulo* e um *Contrarrelevo* de Clark, mas que, como seus *Bichos*, já não era mais afixado na parede. Ter-se-ia seguido à apresentação uma contenda entre o poeta e o já experiente crítico Mário Pedrosa sobre o termo que melhor definiria a peça, com Pedrosa propondo chamá-la de relevo e Gullar protestando que relevo “pressupõe uma superfície”, um fundo contra o qual o arranjo formal se destaca. O poeta se recorda de ter passado algum tempo sozinho com o trabalho antes de finalmente propor uma alternativa: não-objeto. Seria então a vez de Pedrosa levantar objeção, declarando que “não-objeto seria alguma coisa que não é objeto do conhecimento e logo não é nada”. Em sua tréplica, Gullar finalmente esclarece o conceito: seu uso da palavra “objeto” se refere estritamente ao âmbito das coisas ordinárias — como “caneta, mesa, cadeira, livro” —, âmbito esse que o prefixo vem então suspender (Martins, 2016: 196).

Não se menciona uma provável oposição às ideias de Cordeiro para a escolha do nome. Gullar, como visto acima, aponta uma origem diversa, mas acreditamos que dificilmente trata-se de uma coincidência. Afinal, nada melhor para expressar o antagonismo a Cordeiro que contrapor o “objeto” ao “não-objeto”. É plausível supor que a escolha seja proposital, ao menos implícita; um tipo de resposta, como tudo mais ligado ao neoconcretismo.

Quanto ao texto propriamente dito, ele faz um retrospecto histórico, como no Manifesto, apontando na história da pintura um crescente abandono da representação, que passa pelos impressionistas, cubistas e Mondrian. Assim, quando artistas como Schwitters passam a fazer “uso de papel colado, da areia e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro” já há a indicação da “necessidade de substituir a ficção pela

realidade”. Chama Fontana e Burri de “extravagâncias que hoje aparecem como a vanguarda da pintura” e afirma que há uma “luta contra o objeto”. O que seria esse “objeto”? Segundo Sérgio Martins

(...) o não-objeto é produto de uma dupla negação: por um lado, a própria palavra *objeto* nega uma especificidade dos meios artísticos tradicionais — pintura e escultura —; por outro lado, o prefixo *não* nega uma possível consequência da primeira negação, a saber, que a percepção da obra de arte termine por se igualar à dos objetos cotidianos, que mantém relação puramente instrumental com o sujeito (Martins, 2016: 196).

No texto, Gullar define o não-objeto da seguinte forma:

Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação (...) a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra - objeto especial - uma significação e uma transcendência (Gullar, 1959b *In* Amaral, 1977: 86).

E os objetos especiais, para Gullar, são exatamente os “não-objetos”. Assim, tanto as pinturas de Lygia Clark quanto as esculturas de Amilcar seriam representantes desse novo tipo de produção artística, “para os quais as denominações de *pintura* e *escultura* já talvez não tenham muita propriedade”.

Para concluir, trataremos ainda de uma última questão. É a que opõe Merleau-Ponty à *Gestalt* e também Ferreira Gullar a Mário Pedrosa. Aqui apresentaremos uma visão um tanto contra-hegemônica. Tanto na Teoria do Não-Objeto quanto no Manifesto Neoconcreto, Gullar cita o filósofo francês. É o caso do trecho que segue, do Manifesto:

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 (Gullar, 1959a).

Agora, a oposição se dá de maneira diferente: enquanto entre Gullar e os concretistas, sejam eles os irmãos Campos ou Cordeiro, o antagonismo se dava pelo enfrentamento e pela negação, com Pedrosa a relação era a do discípulo que pretendia superar o mestre. Como é sabido, Pedrosa redige sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* e a apresenta em um concurso da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1949. Embora o texto só seja de publicação tardia, ele já circulava entre artistas e intelectuais e terá grande influência para os rumos do construtivismo no Brasil. Os motivos para isso são claros: a Gestalt considera vários processos de percepção como uma constante em todo ser humano, logo a apreensão de uma obra de arte passaria também por certa objetividade, em oposição a critérios exclusivamente subjetivos, e essa objetividade poderia ser perseguida pelos artistas.

Em sua tese, Moura defende um argumento interessante, a de que a figura de Pedrosa era tão grande que influenciou não só o concretismo, como a própria dissidência neoconcreta. Para Moura, Pedrosa é

(...) o formulador dos princípios teóricos que norteiam boa parte das formas assumidas pelo construtivismo no Brasil. É o articulador dos grupos, que incentiva com entusiasmo em saraus em sua casa. É o suporte institucional, pronto a ocupar postos de direção em museus ou acionar sua impressionante rede de relações para viabilizar exposições e incluir os artistas no circuito oficial. É o divulgador na grande imprensa por meio de colunas no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil* (Moura, 2011: 25).

Assim, mesmo quando Gullar pretende dar o “golpe” no mestre<sup>10</sup>, o golpe se dá com as próprias ferramentas que Pedrosa já tinha disponibilizado. Apesar de Pedrosa não ser o responsável pelo interesse do grupo por Merleau-Ponty e estar no exterior quando o Manifesto é publicado, Moura vê no discurso de Gullar reverberações da leitura de Pedrosa sobre a retrospectiva de Calder, em 1944, nos Estados Unidos. Nos textos que Pedrosa publica, ele estabelece relações entre Calder com Mondrian e Miró. Enquanto, para Calder, Mondrian torna-se uma influência de “austeridade” e “frieza”, há

na descoberta de Miró, para o artista norte-americano, uma “humanização de seu trabalho” (*Ibidem*: 35). Moura enxerga similaridades entre esse antagonismo e aquele que seria projetado mais tarde em relação a concretos e a neoconcretos. Usa como indício disso um texto de Gullar, publicado em 1960, no *Jornal do Brasil*, no qual ele afirma que o “discípulo de Mondrian, parece ter ido intuitivamente mais longe que o mestre – e exatamente por ter deixado o plano bidimensional pelo espaço natural” (Gullar *apud* Moura, 2011: 35). De fato, *mutatis mutandis*, é o mesmo discurso usado para marcar posição em defesa do neoconcretismo. Só há um problema: já nessa época, havia uma tendência, em Gullar, de escrever e interpretar a história da arte com um viés que favorecesse a posição neoconcreta. Isso não exclui a cristalização da leitura de Pedrosa em Gullar, hipótese que é bastante plausível, mas acrescenta um fator a mais a esta interpretação.

De todo modo, Moura conclui que a “obra de Pedrosa, portanto, contém ao mesmo tempo o veneno – a Gestalt – e o remédio – a humanização da forma expressa nos textos sobre Calder – que sintetizam o conjunto de contradições definidor do construtivismo no Brasil” (*Ibidem*: 40).

## Considerações finais

O grupo neoconcreto teria vida breve. Foram um pouco mais de dois anos e três exposições. Gullar assume um cargo na Funarte, logo depois da eleição de Jânio Quadros, em 1961 e o grupo se desfaz. João Bandeira, no artigo em que analisa a poesia ligada à I Exposição Nacional de Arte Concreta, diz que, além de experiências iniciais, “em termos de poesia propriamente dita, o neoconcretismo não teve maior continuidade. É compreensível que sua descendência mais rica tenha se dado nas artes visuais” (Bandeira *apud* Mammì, 2006: 139).

Apesar de sua curta duração enquanto movimento, a relevância do neoconcretismo para a história da arte brasileira parece seguir caminho



inverso e persistir. Os fatores são vários, mas podemos citar principalmente o renome alcançado por alguns de seus integrantes (Hélio Oiticica e Lygia Clark sendo os exemplos mais notórios) e o êxito na repercussão de sua própria visão crítica, construída sobretudo por Ferreira Gullar, que enxergava o neoconcretismo como uma superação do concretismo paulista. O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, visto sob esse ângulo, torna-se peça-chave para a difusão e recepção dessa posição, reafirmando-a a todo o momento e de diversas formas, como pudemos vislumbrar a partir da análise de *Experiência Neoconcreta*. Longe de um ponto final, entretanto, esperamos que o artigo aqui apresentado abra novas perguntas e questionamentos, porque, como bem disse Mammì:

(...) se a história do concretismo brasileiro já foi contada muitas vezes e, amiúde, de maneira brilhante, sobrou a tarefa de entrar nos detalhes, destrinchar articulação por articulação, evitando, na medida do possível, as soluções já prontas e as generalizações (Mammì, 2006: 27).

## Referências

- ALVES, J. F. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- BANDEIRA, J. “Palavras no Espaço – a poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta”. In: MAMMÌ, Lorenzo. *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM SP, 2006.
- BRINGHURST, R. *Elementos do Estilo Tipográfico*. Versão 3.0. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CORDEIRO, W. “O Objeto”. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. [Publicado originalmente in *Revista Arquitetura e Decoração*, n. 20, nov./dez. 1956].
- Formas do afeto: um filme sobre Mário Pedrosa*. Direção: Nina Galanternick. Rio de Janeiro: Gala Filmes, 2010. HDV NTSC, 35 minutos, colorido.

GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 21-22 mar. 1959a.

\_\_\_\_\_. Teoria do Não-Objeto. *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 19-20 dez. 1959b. In: AMARAL, A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

LESSA, W. *Amílcar (sic) de Castro e a Reforma do Jornal do Brasil*. Instituto Amilcar de Castro: 22 f. [1988?].

\_\_\_\_\_. *Dois Estudos de Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995

MAMMÌ, L. “Concreta ’56: a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)”. In: *Concreta ’56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

MARTINS, S. B. *Entre a Fenomenologia e o Historicismo/ Amilcar de Castro Enquanto Ponto Cego da Teoria do Não-Objeto*. Novos estud. CEBRAP vol.35 no.1 São Paulo Mar. 2016 .

MOL, E. P. *Amilcar de Castro: confronto com a matéria*. Dissertação (Mestrado em História). IFCH/Universidade Estadual de Campinas, 2012.

MOURA, F. R. de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH/Universidade de São Paulo, 2011.

NAVES, R. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NAVES, R. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.

PEDROSA, M. “Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, 1949. In: ARANTES, O. (org.), Mário Pedrosa. *Forma e percepção estética*. Textos escolhidos II. São Paulo: Edusp.1996, pp. 221-230.

VARELA, E. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e neoconcretismo: relações e manifestações*. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte). EBA/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

## Notas

\* Mestre e Doutor em História da Arte pela Unicamp. Professor da Faculdade do Futuro, Manhuaçu- MG. O artigo apresentado é parte de uma pesquisa maior (tese de doutorado) financiada pelo CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3832-7626>.

- 1 Os documentos do artista, alguns no arquivo do Instituto Amilcar de Castro, gravam “Amilcar” sem acento, mas é muito comum que o nome seja acentuado nas diversas publicações, como aqui.
- 2 Caixa-baixa é o termo que, em artes gráficas, é utilizado para letras minúsculas. A origem seria a disposição, em antigas tipografias, das caixas contendo os tipos de chumbo com as letras minúsculas. Do mesmo modo, usa-se caixa-alta para letras maiúsculas.

- 3 Para mais informações, ver (Bringhurst, 2004). Sobre a nomenclatura do termo em inglês, é interessante reproduzir a nota de tradução da página 38: “a língua portuguesa possui equivalentes para os termos *kern* e  *Kerning*: *crena* e *crenagem*. (...) Os termos ingleses, contudo, ainda reinam absolutos e foram mantidos aqui.”
- 4 Utilizamos a versão datilografada do texto de Lessa, mais completa, que se encontra no Instituto Amilcar de Castro e, segundo consta, datada de 1988 (Naves, 2010: 234). O mesmo texto pode ser encontrado em Lessa (1995) e no catálogo da Editora AD2 (Naves, 2010).
- 5 Não é surpresa para ninguém a admiração que os poetas ligados à revista *Noigandres* nutriam pelo francês e a influência que este exercia sobre o grupo. No texto em conjunto dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, “plano-piloto para poesia concreta”, por exemplo, que seria publicado em 1958 na mesma *Noigandres*, eles o citam nominalmente.
- 6 “O *Ballet neoconcreto*, criado por Lygia Pape e Reynaldo Jardim, foi exibido no dia 14 de abril de 1959, no Teatro da Praça. Este *ballet* era composto por duas formas planas: um quadrado rosa e um retângulo que era formado por um quadrado rosa semelhante ao primeiro e o restante em azul. Essas placas deslizavam em movimentos ortogonais pelo palco, sem nunca mostrar o outro lado, onde estariam as duas pessoas responsáveis por movimentá-las, o poeta anarquista Antônio Fraga e o pintor Pedro Paiva (dois amigos de Pape)” (Varela, 2009: 119).
- 7 Série de vários artigos publicados por Gullar no *Jornal do Brasil*, logo depois do Manifesto Neoconcreto, e que logo depois, segundo o próprio Martins, muda de nome.
- 8 O exemplo mais bem sucedido talvez seja o texto de Hélio Pellegrino, *Todas as coisas voam*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1987.
- 9 Recentemente, há uma tendência de escrever a transliteração do nome do artista como “Maliévitch”. Para sermos mais fiéis à grafia histórica que consta do manifesto, preferimos seguir aqui a transliteração antiga.
- 10 A fala é do próprio Gullar, em *Formas do Afeto*, de Nina Galanternick, de 2010: “Nós demos o golpe no velho Pedrosa”. Para registro, convém ressaltar que ele o diz com um certo tom de humor.

Artigo submetido em outubro de 2022. Aprovado em dezembro de 2022.