

## Do Não-Objeto e a Memória: Impasses na Historiografia da Arte Neoconcreta<sup>1</sup>

*On the Non-Object and Memory: Impasses in the Historiography of Neoconcrete Art*

*Del No-Objeto y la Memoria: Obstáculos en la Historiografía del Arte Neoconcreto*

Roney Jesus Ribeiro<sup>2</sup>

DOI: <https://doi.org/10.69872/revistafoz.v8i2.411>

**Resumo:** Este artigo objetiva refletir sobre a problemática concernente a ideia do Não-Objeto como impasse para a construção de uma historiografia da arte Neoconcreta. Trata-se de um texto que se embasa em uma pesquisa teórica e metodologicamente qualitativa que se respalda em materiais bibliográficos, entre eles, a teoria do Não-Objeto formulada pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar. Desse modo, no decorrer do texto em questão, analisamos brevemente algumas obras que dialogam com a desmaterialização da obra e a ressignificação do objeto no contexto da arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Arte Neoconcreta; Objeto; Não-Objeto.

**Abstract:** This article aims to reflect on the issues concerning the concept of the Non-Object as obstacles to the construction of a historiography of Neoconcrete art. It is a text based on theoretical and methodologically qualitative research, supported by bibliographic materials, among them the theory of the Non-Object formulated by the poet and art critic Ferreira Gullar. Thus, throughout the text, we briefly analyze some artworks that engage with the dematerialization of the artwork and the redefinition of the object within the context of contemporary art.

**Keywords:** Neoconcrete Art; Object; Non-Object.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la problemática relacionada con la idea del No-Objeto como un obstáculo para la construcción de una historiografía del arte Neoconcreto. Se trata de un texto basado en una investigación teórica y metodológicamente cualitativa, respaldada por materiales bibliográficos, entre ellos la teoría del No-Objeto formulada por el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar. De este modo, a lo largo del texto analizamos brevemente algunas obras que dialogan con la desmaterialización de la obra y la ressignificación del objeto en el contexto del arte contemporáneo.

**Palabras llave:** Arte Neoconcreto; Objeto; No-Objeto.

### 1 Introdução

Neste texto pretendemos ampliar reflexões acerca da perspectiva crítica, teórica e metodológica da “Teoria do Não-Objeto”, elaborada por Ferreira Gullar. O presente ensaio, de Ferreira Gullar, está dividido em três eixos temáticos – onde, no primeiro deles, o crítico problematiza acerca da Morte da Pintura. No segundo, sobre a Obra e o Objeto, e, por fim,

---

1 A primeira versão desse artigo foi escrita em 2018, quando cursei a disciplina de Teoria, Crítica e História da Arte Contemporânea no mestrado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo.

2 Doutor em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos os cursos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Licenciado em Letras, História e Artes Visuais. Integra os grupos de pesquisa “Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea” (PPGA/Ufes), “Crítica e Experiência Estética” (PPGL/Ufes) e “Laboratório em Estudos de História do Tempo Presente” (PPGHis/Ufes). E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-124X>.

Formulação Primeira, no qual fala da transformação subversiva na arte convencional. Para tanto, neste texto analisamos o manifesto de Gullar, buscando refletir sobre a problemática concernente a ideia do Não-Objeto como impasses para a construção de uma historiografia da arte Neoconcreta. Desse modo, mantemos a organização original do manifesto proposto por Gullar, concatenando com as contribuições os posicionamentos críticos de outros autores.

O posicionamento de crítico de Gullar gira em torno da perspectiva do não-objeto como um resquício da vanguarda que se apresenta como uma imobilidade aberta a mobilidade. Com o Neoconcretismo, que surge no Brasil na década de 1950 - com a crise de arte Concreta -, sendo bem difundido e problematizado nos anos 1960, a obra de arte se transforma em uma leitura muitas vezes manuseável, requerendo maior participação do espectador na sua concretização. A partir da perspectiva do Neoconcretismo, a percepção da obra de arte se desloca da ideia de objeto para a interpretação de não-objeto. Nesse ínterim, o espectador que antes era apenas um sujeito passivo e contemplador, que estava condicionado apenas a observar a obra na parede ou no suporte, agora é inserido como participante do acontecimento artístico.

Para tecer uma crítica acerca das rupturas vanguardistas no decorrer da história social da arte, em seu manifesto, Gullar propõe análises que partem do Renascimento indo até o momento em que seu texto foi produzido. A escolha por iniciar o estudo pelo Renascimento, parte da ideia de que esse movimento artístico se configurou o berço de uma grande série de mudanças e transformações no contexto da História da Arte (Gullar, 2008). No Renascimento, o espaço fictício, antes bidimensional, desenvolveu a necessidade de representar fortemente a realidade com maior clareza. Ao passo que o Barroco, o Rococó, dentre outros movimentos artísticos aos poucos foram rompendo com as leis tradicionais na arte.

## **2 Percepções sobre a ideia de Não-Objeto**

Publicado em uma edição do Suplemento Dominical de *O Jornal do Brasil*, Teoria do Não-Objeto, de Ferreira Gullar, apresenta importantes contribuições à II Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, do dia 21 novembro até dia 20 de dezembro do ano de 1960. Como já mencionado, o referido texto se divide nos eixos temáticos: a Morte da pintura, a Objeto-Obra e Formulação Primeira. De antemão, valemo-nos da ideia de que o não-objeto está diretamente relacionado com o Neoconcretismo, um movimento artístico que surgiu no Rio de Janeiro em 1959 e que foi desenvolvido com maior intensidade nos anos de 1960.

Diferente do Concretismo, que presa pelo racionalismo, o Neoconcretismo buscou se despir dos gêneros normativos e tradicionais da arte, ou seja, propõe uma ruptura com o modernismo, vislumbrando, dessa forma, anunciar novas formas de percepções artísticas. O que de fato é ou não esse “não-objeto” de que fala Ferreira Gullar? Um não-objeto não é um objeto negativo, antiobjeto ou oposto do objeto. Gullar, quando define os elementos que não configuram um não-objeto, pensa criticamente a condição da arte e ainda imagina a reverberação da arte conceitual como instrumento de representação da arte contemporânea. Sendo assim, podemos dizer que o não-objeto é a representação de um “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um como transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto”. Ou seja, “uma pura” e simples “aparência” (Gullar, 2008, p. 565).

O não-objeto repele as noções acadêmicas e conservadoras do gênero artístico. Ele não se esgota a meras referências de uso e sem sentido, visto que sua utilidade é prática, ou seja, ao contrário dos objetos. O não-objeto é um ser íntegro que dispensa intermediários na relação com o sujeito. O manifesto defende que, o contato com o não-objeto deve ser direto com o espectador, possibilitando a interação entre ambos. Ele não é representação de nada, é o aparecimento primeiro de uma forma. O não-objeto transcende o espaço em que se insere, trabalha e refunda o mesmo espaço transformando-se. O não-objeto se completa, se conflui e se reverbera em contato ativo com o espectador.

Enquanto representação contemporânea de arte, o não-objeto é efêmero, e, por isso ele dura só um instante. Diferente de muitas obras de arte que não dialogam com o espectador, o não-objeto se abre a uma interação franca. Esse objeto adquire multifacetados sentidos, porque ele nos insere na realização da obra e no acontecimento artístico. Pautando-se nos postulados de Merleau-Ponty, Gullar (2008) aponta que, no sentido de Hegel, a fenomenologia é simplesmente a lógica do conteúdo, a ordenação espontânea. Esse conteúdo, por sua vez, será visto como congregação de vários vértices de experiência que, por conseguinte será compreendido como uma verdade intrínseca. Esse princípio básico é o que podemos chamar de conhecimento tácito, a dotação do conhecimento que a obra soma em seu tempo de existência.

A obra se coloca em um contexto, fala por si e por sua existência. Ela se solidifica e transforma o espaço, fundando desta forma, um lugar de respeito, o espaço assenhorado. Como mostrado, Gullar (2008) coloca em xeque a problemática do não-objeto e a importância na

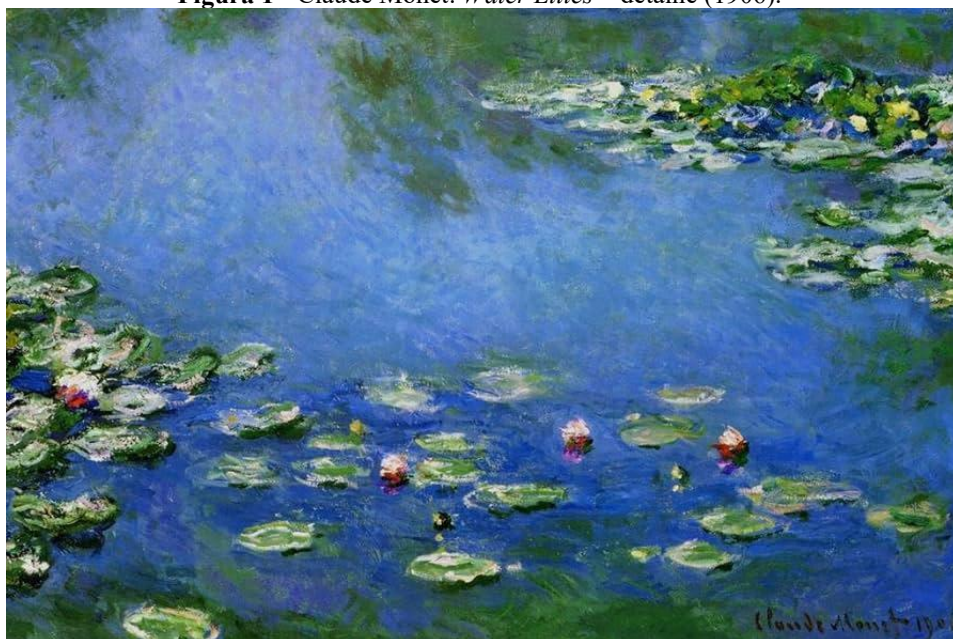
existência dele para reverberação do sentido da obra de arte. No seu manifesto, o crítico anseia quebrar com os grilhões metafísicos que envolvem o conceito de coisa.

No entanto, vale lembrar que a coisa em si, para Kant, não considera que o pensamento seja capaz de conhecer as coisas, pois, para ele, o que conhecemos, conhecemos em nós. Em tradução ao pensamento kantiano, relacionando-o as defesas realizadas Gullar em seu manifesto, podemos acrescentar que, a luta contra o objeto é um confronto entre o fenômeno [a coisa em mim] e o conceito [a coisa em si, incognoscível]. O não-objeto é mais pura formulação primeira do mundo. É também a resposta dada pela obra no instante em que contato entre ela e o expectador acontece. A ideia de não-objeto também pode ser compreendida como um conceito que atribuímos a obra quando nos relacionamos com ela, e, também o que a tornamos quando interagimos com ela. Enfim, o não-objeto é o resultado obtido a partir do intervalo entre essas duas verdades.

### 3 A Morte da Pintura

Gullar faz referência a uma história da ruína que culminará na pulverização e morte da representação do objeto, partindo do impressionismo com as obras de Claude Monet. Para o crítico, a pintura de Monet visava apenas a “apreender o objeto imerso na luminosidade natural” (Gullar, 2007, p. 90-91). Obra como *Water Lilies* (1906), marca a passagem dos gestos de objetivação dos processos de impressão pictóricas dos objetos no plano real. Essa concepção expressa a deterioração e a morte do objeto no espaço da representação.

**Figura 1** - Claude Monet: *Water Lilies* – detalhe (1906).



Fonte: <https://www.famsf.org/artworks/water-lilies>.

Segundo Jorge Soledar, percebendo a perda do sentido para a pintura tradicional figurativa, Gullar assinala o que podemos compreender como “consciência crítica, corporal e perceptiva da arte” (Soledar, 2008, p. 10). O que importa agora não são mais os objetos representados, visto que não apenas a tela, mas também a moldura se torna objeto de contemplação da arte, cujas funcionalidades limitavam o olhar do espectador, doutrinando-o a um único sentido. Desse modo, o objeto de arte - a obra figurativa tradicional - é vista por Gullar como, “[...] um objeto que fixa pela representação de outros objetos do mundo representando, “objetos que perdem a significação aos olhos”, quando disposto no interior de um recorte de realidade delimitado pela moldura” (Gullar, 2007, p. 91).

A preocupação de Gullar com o problema do significado atribuído à tela “dado que ela daria sentido à restrição corporal e perspectiva impostos pela representação da pintura: restrições à percepção humana tornando-se apenas telas de visão” (Soledar, 2011, p. 125). Os elementos constitutivos da obra de arte, no caso a pintura - a tela e a moldura - serão por muito tempo um instrumento de resistência e objeto de discussão contemporânea. Um dos estudiosos interessados pela discussão, que envolve a problemática da pintura na contemporaneidade, é Alberto Tassinari que, a partir do livro *Objeto Moderno* (2001), coloca a Arte Contemporânea como uma extensão - a segunda fase - da arte modernista. No livro citado, Tassinari aponta a *Tela* (1955), de Jasper Johns, como marco inicial deste momento.

**Figura 2** - Jasper Johns, *Tela*, (1955).



**Fonte:** <https://www.moma.org/collection/works/78393>.

Antes disso, Lygia Clark incorporou a moldura como um objeto de proposições e experiências ao fundo dos espaços de criação de maneira inovadora. Fato que incidiu na reverberação da função anterior que estava ligada tradicionalmente aos limites do real dos espaços artísticos. Embora exista proximidade entre alguns trabalhos de Jasper Johns e de Lygia Clark, essa perspectiva não é contemplada no livro de Tassinari. Por outro lado, no texto, *Estudo Aberto: um ensaio sobre o não-objeto como mergulho na teoria neoconcreta*, de 2008, Soledar realiza apontamentos significativos acerca da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar.

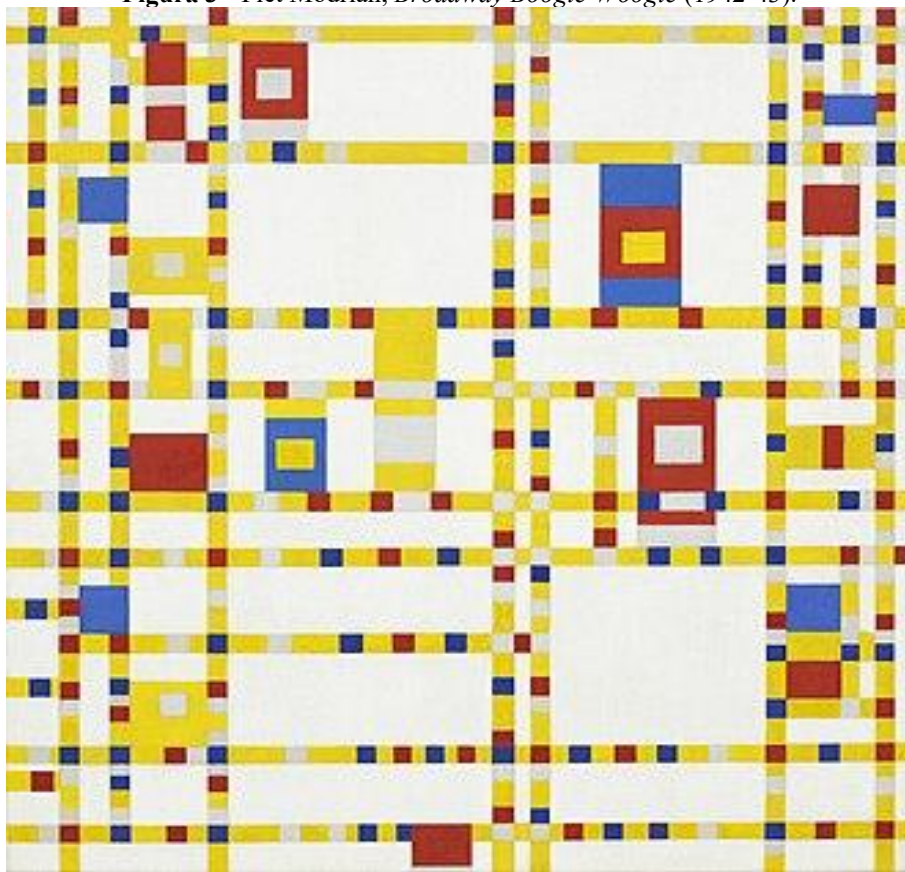
Em seu ensaio, Soledar afirma que Tassinari não estabelece uma articulação entre as distintas teorias presentes no paradigma representacional contemporâneo. Segundo o autor “de um lado, a de Gullar com o problema “hermenêutico-vanguardista”, baseado no sentido restritivo da moldura, e, de outro, Tassinari, e com a tese de uma segunda fase da arte moderna, cujo marco seria a moldura ressignificada por Johns (em obra do mesmo período de Clark)” (Soledar, 2008, p. 11). É importante destacar que, em ambos os posicionamentos, a moldura assume um papel central na argumentação. Nesse contexto, Tassinari (2001) discorre sobre a relevância do Cubismo não apenas para a compreensão do contexto artístico de sua época, mas também para os processos de modernização da arte.

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

Tomando por base nas reflexões expressadas em linhas anteriores, compreendemos que o cenário cubista para Tassinari era o *dérmache*, ou seja, um marco inicial da arte moderna que se distingue do que é defendido por Gullar acerca da Arte Neoconcreta. Ao abordar o Impressionismo, Ferreira Gullar sustenta que esse movimento artístico representa um ponto de inflexão fundamental na história da arte, pois inaugura um processo de dissociação entre a obra e a representação tradicional do objeto. Para o autor (2007), o Impressionismo não apenas altera a técnica e a estética da pintura, mas anuncia profunda transição conceitual: a desmaterialização do objeto representado em favor de uma ênfase na experiência sensível, na percepção e na subjetividade do artista. Essa mudança gradativa contribui para a “pulverização” da figuração, culminando no enfraquecimento da representação como estrutura central da arte ocidental.

Nessa perspectiva, Gullar interpreta esse processo como uma das vias que levariam, posteriormente, à formulação da arte como “não-objeto” - uma arte que não mais se define pela presença ou ausência de um referente material ou figurativo, mas pela ruptura com a lógica mimética e pela valorização do espaço, do conceito e da própria relação do espectador com a obra. Dessa maneira, a arte passa a existir não como um espelho do real, mas como um acontecimento autônomo, aberto e, muitas vezes, desmaterializado. Os primeiros sinais de eliminação do objeto na arte estão presentes em obras dos artistas Piet Modrian e Kazimir Malevitch.

**Figura 3** - Piet Modrian, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43).



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78682>.

A respeito da obra *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43), de Mondrian, Ferreira Gullar (2007, p. 91) afirma que ela expressa “o sentido mais revolucionário do cubismo, dando-lhe continuidade através de uma atitude radical”. Nessas palavras, o crítico reconhece em Mondrian a capacidade de levar adiante os princípios cubistas pela radicalização da abstração. A pintura já não representa objetos, mas organiza relações formais autônomas entre linhas e cores, refletindo, de modo não literal, o dinamismo urbano e musical da metrópole moderna. A “atitude radical”

mencionada por Gullar está justamente na superação da representação tradicional, reafirmando a arte como linguagem autônoma e desvinculada da imitação do real.

#### 4 A Obra e o Objeto

Ao focalizar a obra e o objeto, Gullar (2007, p. 91-92) contextualiza a problemática suscitada pelo Neoconcretismo em relação à moldura, que, para além de seu peso simbólico, funcionava como uma “metáfora do mundo do pintor tradicional”. Por essa razão, as experiências estéticas neoconcretas propunham a eliminação da moldura, buscando romper com as convenções da pintura clássica. Para a Arte Contemporânea, cujo objetivo naquele momento era inovar a percepção artística e promover novas formas de interação entre obra e espectador, essa ruptura representava um passo fundamental na redefinição dos limites e da própria natureza da arte. Soledar (2011, p. 125-126) reitera que a contemporaneidade foi progressivamente incorporando o posicionamento neoconcreto, segundo o qual as obras deveriam deixar de ser meras representações dos objetos do mundo para se tornarem apresentações experimentais, com o objetivo de ampliar as possibilidades sensoriais da arte.

Os questionamentos críticos acerca do não-objeto representam, sem dúvida, um investimento significativo contra a estética tradicional centrada na contemplação. A crítica à contemplação parte da ideia de que ela privilegia exclusivamente a visão, enquanto as novas abordagens artísticas na contemporaneidade promovem a participação ativa do espectador, envolvendo os sentidos da percepção humana. A respeito disso, Gullar (2007) acrescenta que:

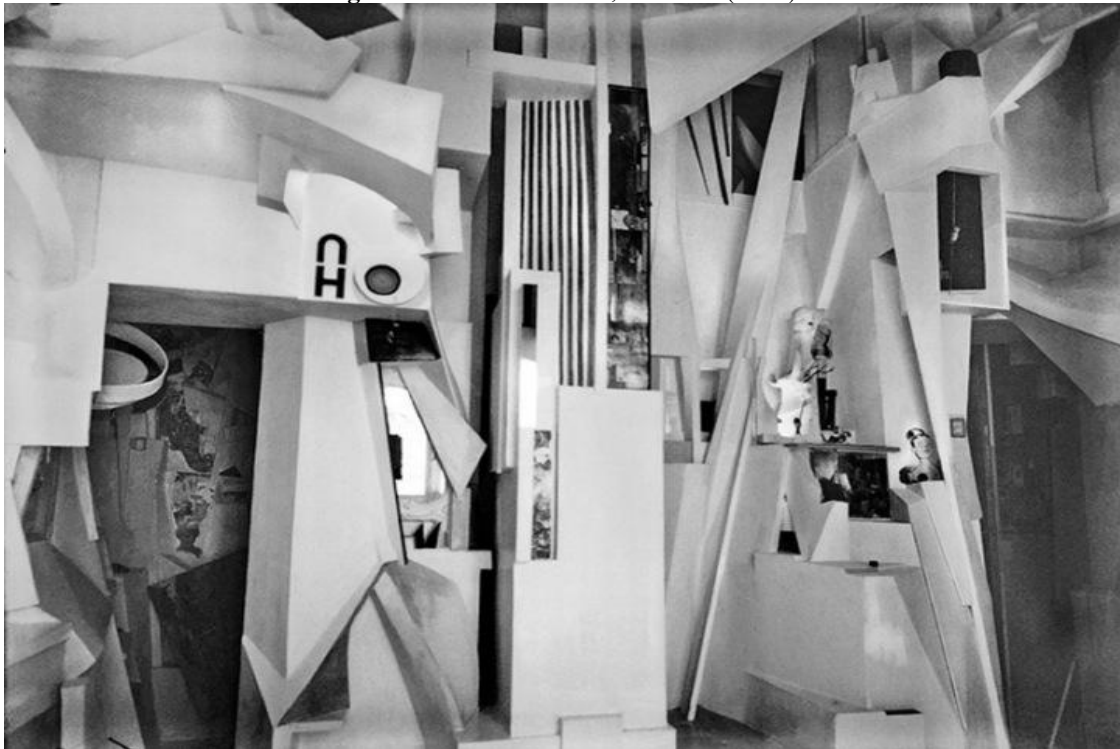
quando a pintura abandona radicalmente a representação como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial uma significação e uma transcendência (Gullar, 2007, p. 192).

Nesta passagem, Gullar (2007) enfatiza que, ao abandonar a representação tradicional, como exemplificado por Mondrian, Malevitch e seus seguidores, a moldura perde sua função simbólica e prática. A moldura deixa de ser um limite que isola a obra do mundo externo para se tornar desnecessária, uma vez que a obra passa a existir diretamente no espaço real. Assim, a pintura transforma-se em um “objeto especial”, cuja presença no espaço físico confere-lhe uma nova significação e transcendência, deslocando a experiência artística da contemplação figurativa para uma relação mais imediata e concreta entre obra, espaço e espectador. Gullar (2007) destaca a *Merzbau* (1933), de Kurt Schwitters, como um gesto de ousadia, marcado pela relação direta e

sincrônica entre o corpo e os objetos. Embora essas ações integrem diversos sentidos, acabam por configurar uma poética que rompe com os valores tradicionais da escultura e da pintura, os quais permanecem atrelados a uma lógica contemplativa.

Ao afirmar que “nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem confundir-se”, Gullar (2007, p. 86) evidencia a dissolução das fronteiras entre arte e vida promovida por práticas experimentais como a *Merzbau* (1933). Essa confusão não representa desordem, mas sim uma redefinição do conceito de obra de arte, que deixa de ser um objeto autônomo e contemplativo para se tornar parte do mundo real e das experiências sensoriais cotidianas. Nesse contexto, o valor estético emerge da interação direta com o espaço, os materiais e o corpo, apontando para uma arte que não se encerra em si, mas que se abre à presença e à ação.

**Figura 4 - Kurt Schwitters, *Merzbau* (1933).**



**Fonte:** <https://www.tate.org.uk/>

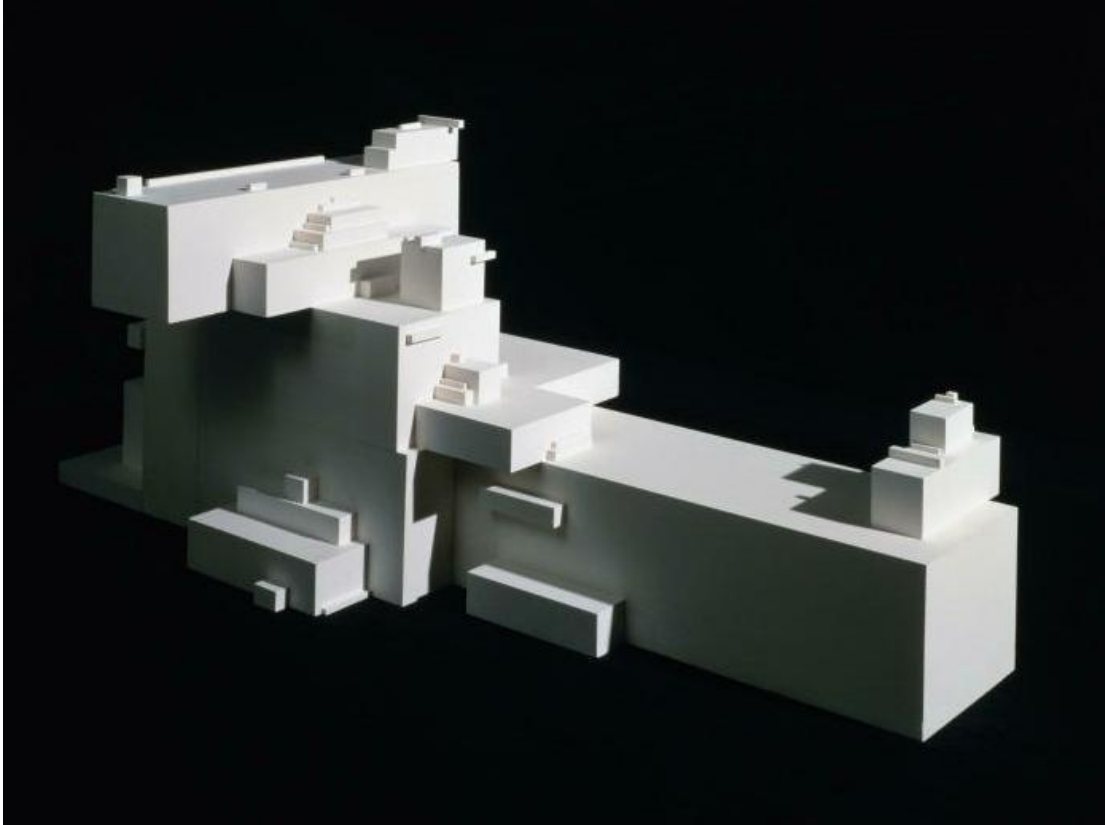
*Merzbau* (1933) é uma obra que rompe com os limites tradicionais da arte ao transformar o espaço doméstico de Schwitters em uma instalação tridimensional contínua. Composta por colagens, objetos encontrados na sociedade e estruturas arquitetônicas, a obra incorpora materiais do cotidiano, desafiando a distinção entre arte e vida. A obra citada antecipa conceitos da arte contemporânea, como a instalação e a participação do espectador, ao propor uma experiência

imersiva, sensorial e em constante transformação. *Merzbau* é uma obra-processo, marcada pela expansão do espaço artístico para além do quadro e da escultura tradicionais.

Ao lado da *Merzbau*, Gullar apresenta outros exemplos que dialogam com os princípios estéticos, posteriormente desenvolvidos pelos neoconcretos. Entre eles, os *Contra-relevos* de Tatlin e Rodchenko, bem como as *Architectona* suprematistas de Kazimir Malevitch. Essas obras representam marcos no processo de transição da arte moderna, ao deslocarem o foco da representação figurativa para a criação de formas autônomas inseridas no espaço real. Por esse motivo, essas obras configuram “uma evolução coerente do espaço real, das formas representadas para as formas criadas” (Gullar, 2007, p. 92). Na afirmação, Gullar destaca a transição da arte do regime da representação - em que a obra imita algo do mundo - para um regime construtivo, no qual a ela passa a existir como forma autônoma no espaço real. Em vez de representar objetos, essas criações *são* objetos, inseridos diretamente na realidade, propondo novas relações entre arte, corpo e espaço. Essa perspectiva aponta para um entendimento da arte como construção ativa no mundo, e não como simples espelhamento da realidade.

Malevitch e Mondrian buscaram romper definitivamente com as convenções da Arte Moderna, propondo a eliminação total do objeto em suas obras. No caso das arquiteturas suprematistas de Malevitch, além da negação da representação, observamos uma exploração intensa das relações entre verticalidade e horizontalidade, bem como da ideia de movimento, mesmo em composições estáticas. Entre outras palavras, vale ressaltar que, os *Contra-relevos* e as *Architectona* suprematistas não visam representar o mundo, mas sim construir uma nova linguagem visual, baseada em formas puras e autônomas.

**Figura 5** - Malevitch, *Alpha Architecton* (1923).



Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/>.

Essa obra de Malevitch é composta por formas geométricas brancas e abstratas, afasta-se da representação tradicional e propõe uma arquitetura conceitual que não serve à função prática, mas à expressão plástica e espiritual. Ao organizar blocos puros em equilíbrio dinâmico, Malevitch sugere uma construção que opera no campo da ideia e da percepção, antecipando noções que viriam a influenciar a arte construtiva e a instalação contemporânea. A ausência de ornamento e a ênfase nas relações formais entre os volumes ressaltam a intenção de criar uma “arquitetura do pensamento”, em que o espaço é concebido como linguagem.

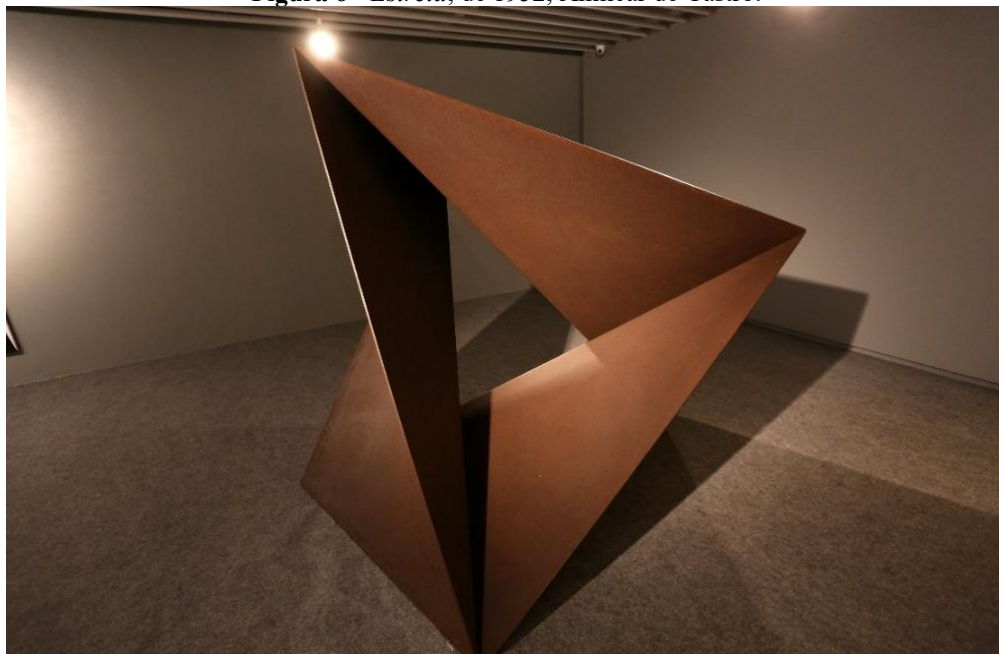
Entretanto, observamos que Gullar desenvolve de forma mais aprofundada as questões relacionadas à atuação artística de Mondrian. Um aspecto curioso, e que merece atenção, é que, dentro desse eixo temático, o autor parece não apresentar um posicionamento teórico-crítico consistente em defesa das contribuições suprematistas de Malevitch. Sua abordagem não explora com a mesma profundidade os desdobramentos conceituais propostos pelo artista russo, o que revela uma certa assimetria no tratamento dos dois autores. Causa certa estranheza a ausência, na teoria do não-objeto, de uma defesa mais explícita das premissas suprematistas formuladas por Malevitch:

Eu sentia apenas a noite dentro de mim, e foi então que concebi a nova arte, a que chamo suprematismo [...] o quadrado dos suprematistas [...] pode ser comparado aos símbolos dos homens primitivos. Sua intenção não é a de produzir ornamentos, mas de expressar sensações e ritmos. Para o supremarista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são desprovidos de sentido em si mesmo; o que é significativo é a sensação, como tal, bastante destacada do meio ambiente [...] O suprematista não observa e não toca, ele sente (Malevitch, 1959, p. 67-84).

Sob a perspectiva do não-objeto, busca-se uma consciência estética que integra todos os sentidos. Embora a teoria suprematista reconheça os limites da percepção, é justamente essa concepção que o Neoconcretismo contesta. Para os neoconcretos, a obra de arte deve promover uma experiência sensorial plena, envolvendo o espectador de forma ativa, sem restringir a percepção ao olhar, mas ampliando-a à totalidade dos sentidos.

Para Soledar (2011, p. 126), “a escultura construtivista que repensava a base tridimensional da escultura, extraindo do seu volume uma estrutura para realizar obras que se mantivessem no espaço”, serviu de base para que Gullar elaborasse uma analogia crítica à moldura e à tela, elementos tradicionais da pintura. Convenções superadas por experiências espaciais que rompem com a bidimensionalidade. Gullar argumenta que “[...] há mais afinidade entre um contra-relevo de Tatlin e uma escultura de Pevsner, do que entre [...] uma obra de Maillol, de Rodin ou de Fídias. Isso também se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro” (Gullar, 2007, p. 93), ressaltando a proximidade conceitual entre formas artísticas que rompem com a tradição e se articulam no espaço real.

**Figura 6 - *Estrela*, de 1952, Amílcar de Castro.**



Fonte: <https://minastenisclub.com.br/>.

Gullar (2007) defende a convergência entre escultura e pintura a partir de um ponto comum, no qual ambas se afastam de suas origens tradicionais. O conceito de não-objeto propõe uma nova categoria artística, desvinculada da representação. Além disso, o crítico também se dedica a discutir, nesse trecho de seu ensaio, as relações entre transparência e opacidade na arte.

No que tange à relação entre opacidade e transparência na obra de arte, percebemos que, embora recorrentes no ensaio de Gullar, esses conceitos não são explicitamente definidos por ele. Mesmo assim, é possível afirmar que são essas características que distinguem os objetos dos não-objetos. Sob essa perspectiva, obras como *Bicho*, de Lygia Clark, e as esculturas de Amilcar de Castro podem ser consideradas opacas - e, portanto, não-objetos -, visto que exigem a participação do espectador em sua realização. Ao manipular essas obras, o público preenche suas lacunas e agregam novos significados. Essa relação interativa influenciou outros artistas, como Hélio Oiticica, em seus *Parangolés*, que também convidam à ação e à vivência sensorial.

**Figura 7** - Parangolé P4 Capa 1 (1964), Hélio Oiticica.



**Fonte:** <https://clickmuseus.com.br/conheca-os-parangoles-de-oiticica/>.

Como mostrado, *Parangolés* (1964) é uma obra híbrida entre vestimenta, escultura e performance, que só se completa com a participação do corpo em movimento. Confeccionado com tecidos coloridos, frases e materiais simples, esse “objeto-ação” subverte a ideia da arte

contemplativa. Ao vestir o *Parangolé*, o participante se torna agente da obra, ativando-a no espaço. Com isso, Oiticica rompe com a tradição da arte estática, propondo uma experiência viva, sensorial e coletiva, em consonância com o conceito de **não-objeto** de Ferreira Gullar. Muitas obras de Clark e de Oiticica exemplificam bem essa transição para os “objetos especiais”. Como já citado, em criações como *Bicho* e os *Parangolés*, ambos promovem a participação ativa do espectador, que se torna parte integrante da obra. Essas peças ultrapassam a moldura tradicional, transformando-se em experiências sensoriais e interativas, características essenciais dos não-objetos defendidos por Gullar.

## 5 Formulação Primeira

No último eixo temático, o teórico propõe uma transformação subversiva da arte convencional, orientando-se para uma experimentação mediada pelos não-objetos. Nesse sentido, Gullar (2007, p. 94) reafirma: “o que não se percebia é que a própria obra colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver, ao círculo fechado da estética tradicional”. Diante dessa afirmação, retoma-se a discussão relativa à matriz não figurativa abordada no primeiro eixo temático do ensaio de Gullar, no qual são analisadas as obras de Mondrian e Malevitch. Observamos, porém, que ambos os artistas não conseguiram subverter os limites impostos por seus próprios anseios e desejos estéticos, “porque não trocou [...] a tela e a base pela experiência direta na realidade” (Soledar, 2011, p. 127).

A partir do exposto por Gullar, compreendemos que essa concepção não carrega uma conotação negativa. Trata-se de uma tentativa de atribuir significado a um objeto cujas relações de experimentação ocorrem no espaço do “real”. Para Gullar (2007, p. 94): “pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento”. A partir dessa perspectiva, o teórico propõe, mais que uma simples ruptura, uma ação subversiva em resposta ao fracasso e à “percepção de uma arte legitimada pela tradição moderna” (Soledar, 2011, p. 127).

Outro aspecto relevante, já apontado por Soledar (2008; 2011), é a maneira como Gullar, de forma proposital, promove uma confusão conceitual no texto “*Diálogo sobre o não-objeto*”, publicado em 1959. Nele, o autor apresenta uma definição simplista de arte convencional, sugerindo que sua produção poderia ser equiparada à de um objeto comum. Gullar diz ainda:

[...] aqui por objeto a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada as designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pera, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de use e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de use e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal (Gullar, 2007, p. 94).

Gullar defende, com veemência, o ineditismo de sua crítica, ao afirmar que “o problema da moldura e da base na pintura e na escultura, respectivamente nunca tinha sido examinado” (Gullar, 2007, p. 93). Embora pertinente, tal avaliação exige um aprofundamento em outras pesquisas críticas, a fim de que se possa realizar uma retrospectiva e verificar a existência (ou não) de outras abordagens que tenham tratado da mesma questão.

Em consonância, com o que foi exposto anteriormente, Soledar (2008, p. 19) reitera a carência “de um percurso sobre os modos pelos quais os problemas da moldura e da base teriam sido vistos pela crítica nacional e internacional”. Neste eixo temático, Gullar empreende um esforço significativo para explorar uma questão pouco (ou quase nunca) abordada. Nesse sentido, o crítico propõe uma espécie de reafirmação da arte, concebendo-a como uma formulação originária do mundo “como pensamento”, o que, de certa forma, “concorda com o essencialismo vislumbrado pela teoria suprematista de Malevitch” (Ibidem, p. 20).

## 6 Considerações Finais

A partir das percepções aqui desenvolvidas, concluímos que Gullar, ao construir esse seu discurso crítico, acaba por propor uma reflexão indispensável sobre a arte contemporânea e suas problemáticas. Por isso, seu ensaio representa um marco no cenário artístico-cultural brasileiro. Para Brito (1985, p. 50), Gullar é o “principal teórico desse movimento”, o que justifica a escolha deste ensaio como objeto de análise. Defendemos essa abordagem por diversas razões, sobretudo pelo fato de o texto propor uma ruptura com a convencionalidade da arte moderna, ao convocar uma transgressão subversiva que caracteriza a arte contemporânea.

*Teoria do Não-Objeto*, de Gullar, revela-se de grande relevância para a arte contemporânea brasileira. Sua publicação marcou significativamente o cenário artístico da época, funcionando como uma contribuição teórica ao movimento neoconcreto. O estudo do ensaio citado nos permitiu perceber que Gullar (2008) reposiciona o conceito de não-objeto como um elemento fundamental para a identificação do neoconcretismo, caracterizando-o como um movimento de subversão, ruptura e transgressão artística.

A ruptura com as influências tradicionais do modernismo fortalece a defesa do não-objeto

em Gullar (2007). O autor conclui que a arte contemporânea perde sua transparência para se tornar opaca, possibilitando ao espectador estabelecer uma relação direta com a obra e atribuir-lhe significado por meio de suas interações e experiências estéticas. Gullar destaca a importância da tomada de decisão que resulta na transferência do poder do artista para o espectador, postura fundamental para a ressignificação da obra a partir dos processos interativos. Nesse sentido, artistas como Lygia e Oiticica destacam-se por criar uma arte acessível e sensorial, tendo ambos levado essa tendência às suas últimas consequências.

Em suma, Gullar não se limita a defender que o artista é, sem dúvidas, o oposto do filósofo, pois, enquanto o primeiro é capaz de inventar uma realidade possível, o segundo busca, por meio de suas teorias e questionamentos, explicar o mundo. Dessa forma, Gullar insiste em afirmar que o artista é o inventor do mundo, haja vista que, antes das problemáticas da sociedade, “a arte [é] como formulação primeira do mundo” (Gullar, 2008, p.69).

## Referências

- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. *In: Experiência Neoconcreta*: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. *In: Experiência Neoconcreta*: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. *In: SECCHIN, Antonio Carlos (org.). Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008.
- MALEVITCH, Kazimir. **The non-objective world**: the manifesto of suprematism. Tradução de: Howard Dearstyne. Chicago: Paul Theobald Co., 1959. p. 67-84.
- SOLEDAR, Jorge. Apontamentos da Teoria do Não-Objeto. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 119-130, jul. 2011.
- SOLEDAR, Jorge. **Estudo Aberto**: um ensaio sobre o não-objeto como mergulho na teoria neoconcreta. 2008. 38 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.