

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

FERNANDO PERNETTA VELLOSO E A TEORIA DO NÃO-OBJETO DE FERREIRA GULLAR

*José Carlos Cifuentes**

RESUMO: Neste artigo, por meio de uma discussão sobre a existência do belo matemático, analisa-se a sensibilidade matemática do século XX, permeada pelas novas concepções de espaço, no discurso e na percepção do crítico Ferreira Gullar, salientando suas posições acerca da existência de dois tipos de abstrato na arte e seu desenvolvimento da teoria do não-objeto. Discute-se, também, a relação entre arte e matemática e suas manifestações na arte concreta e neoconcreta, salientando a noção de espaço expressivo. Finalmente, interpreta-se a pintura abstrata do artista plástico Fernando Velloso à luz dessas idéias, esboçando-se a noção de cubismo do não-objeto.

“Deve a forma surgir do conteúdo do vazio.”

Adélia Maria Woellner

* Doutor em Matemática pela UNICAMP e Professor do Departamento de Matemática e do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR. Suas principais publicações são: Fundamentos Estéticos da Matemática. In: *Filosofia da Educação Matemática: Concepções e Movimento*. Brasília: Plano Ed., 2003, p. 59-79; Estética y Racionalidad Matemática. XV CONGRESSO INTERAMERICANO DE FILOSOFIA. Lima-Peru, 2004. *Anais do...* Lima-Peru, 2004. CD-Rom, 12p. E-mail: jccifa@mat.ufpr.br

FERREIRA GULLAR E A SENSIBILIDADE MATEMÁTICA DO SÉCULO XX

No início do seu *Curso de Estética*, Hegel, a começos do século XIX, afirma: “Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo e, mais precisamente, ao belo artístico, pois dela se exclui o belo natural”. Para Hegel, proveniente de uma forte tradição kantiana, o belo natural incluiria o belo matemático, pois, por exemplo, a geometria, enquanto ciência do “espaço real”, seria uma das ciências que se ocupam daquilo que existe no mundo sensível. Para nós, hoje, com o advento do formal, a partir de meados do século XIX, na ciência, na arte e na cultura, o belo matemático não é mais natural no sentido kantiano, reclamando para si uma nova estética.

Existe – pois – o belo matemático, e este juízo será o primeiro dessa *nova estética*. Uma conceitualização do belo matemático será esboçada ao longo destas linhas. A percepção dele é parte da sensibilidade que o século XX nos legou em decorrência dos avanços científicos e tecnológicos que já no início desse século influenciaram também os movimentos artísticos de vanguarda. De fato, um dos principais problemas que atravessam a história da arte, tanto da pintura quanto da escultura, e permeiam em especial a do século XX a partir de Cézanne, é o da (des)estruturação do espaço, de forte apelo matemático. Para a sensibilidade matemática, inclusive no campo das artes, não é necessário um conhecimento técnico dessa ciência. Porém, o desenvolvimento da capacidade da apreciação matemática requer um certo exercício de aprimoramento, assim como o gosto na arte. Os primeiros passos no desenvolvimento de uma *estética da matemática* foram dados por François Le Lionnais,¹ quando abordou aspectos da beleza clássica e da beleza romântica dos fatos e dos métodos matemáticos.

Ferreira Gullar (com o Mário Pedrosa, certamente) é, para mim, um dos críticos brasileiros mais esclarecidos da segunda metade do século XX. A crítica de arte não é um exercício de filosofia, é um exercício de sensibilidade. E Ferreira Gullar faz esse exercício na sua crítica, revelando, talvez sem sabê-lo, uma sensibilidade matemática própria de sua época, como mostraremos a seguir.

O interesse e a preocupação do Gullar a respeito dos conceitos matemáticos e a ciência em geral em suas relações com a arte, mostram-se em muitas passagens de sua obra, em especial na seguinte, em que discute a teoria de Max Bense sobre Estética Matemática (o que não deve ser confundido com Estética da Matemática como mencionado acima):

A tese central de Bense é a seguinte: “A informação estética varia de acordo com o grau de entropia da obra”. Entropia é um conceito criado pelos ciberneticistas para designar a tendência estatística dos sistemas físicos para a desordem. [...] Uma teoria, como a do Prof. Max Bense, pressupõe uma filosofia, uma teoria do conhecimento – e me parece que aí é que se deveria situar a questão. Pelo fato

¹ LE LIONNAIS, François. La Belleza en Matemáticas. In: LE LIONNAIS (Ed.). *Las Grandes Corrientes del Pensamiento Matemático*. Buenos Aires: Eudeba, 1965, p. 464-494.

mesmo de submeter a estética a uma teoria da informação e de adotar conceitos como o de entropia, o Prof. Bense se mostra ligado, no plano psicológico, ao behaviourismo e aos ciberneticistas, e, no plano filosófico, à corrente da Lógica Simbólica. [...] Não resta dúvida de que o Prof. Bense teria de caminhar para uma redução dos conceitos estéticos a termos aritméticos.²

Neste ensaio tentaremos explicitar essa sensibilidade oculta do escritor,³ a sensibilidade matemática, justificada a partir da leitura de diversas obras que mostrem como ele soube captar esse aspecto do espírito do século XX que guiou grande parte do desenvolvimento da arte moderna e contemporânea.

Os primeiros comentários de Gullar nessa direção aparecem no *Manifesto Neoconcreto* publicado em 1959⁴ e assinado por ele, Amílcar de Castro, Franz Weissmann e Lygia Pape entre outros:

A expressão *neoconcreto* é 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. [...]

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...]

A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos [tempo, espaço, forma, cor], acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Tauber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, *na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação ... A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.*⁵ (grifo nosso)

Essas citações, e o *Manifesto Neoconcreto* como um todo, mostram não somente uma sensibilidade matemática apurada, de seus autores, voltada para a apreciação artística, senão também, por meio das novas concepções de “espaço”, sugerem o caminho para uma nova concepção de matemática de caráter estético, uma das principais finalidades da estética da matemática, o que aproximaria mais essa ciência da arte, como veremos a seguir.

As duas primeiras, sobre a arte concreta, manifestam uma concepção tradicional de matemática, como uma ciência exata, objetiva, racional, rígida, sem emotividade. Já a terceira, numa defesa da arte neoconcreta, abre a possibilidade de uma matemática, em particular de uma geometria, não objetiva mediante a concepção de um “novo espaço expressivo”.

Posteriormente, ainda no intuito de compreender a arte concreta, Gullar declara que:

² GULLAR, Ferreira. Morte Cultural da Arte. In: *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 27-28.

³ GULLAR, 1965. Op. cit., p. 42-60.

⁴ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. (1. ed. 1985)

⁵ *Manifesto Neoconcreto*, publicado em 1959 e assinado por Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann e Lygia Pape entre outros. In: GULLAR, 1999. Op. cit., p. 283-287. Apêndice: *Manifesto Neoconcreto*.

A arte concreta encontrou, no campo da escultura – ou da construção no espaço real – terreno mais propício para seu desenvolvimento do que na pintura – espaço bidimensional – onde se limitou na maioria dos casos à ilustração de problemas perceptivos. [...] A superioridade da escultura de [Max] Bill [introdutor da arte concreta no Brasil] sobre suas pinturas não indica simplesmente que Bill é melhor escultor que pintor, mas, sobretudo, que as idéias concretistas nasceram de preocupações ligadas à construção no espaço real.⁶

Em outra passagem, Gullar, ao explicar o termo *concreto*, reconhecendo o raciocínio lógico de Van Doesburg, seu criador, afirma: “se essa pintura – que era então chamada de abstrata – não mais lidava com formas *abstraídas* da natureza, não havia razão para chamá-la de arte abstrata”.⁷ Essa passagem me fez reparar que na própria matemática é possível conceber esses dois tipos de abstratos. Gullar acrescenta: Max Bill “admite, entretanto, a existência de uma arte abstrata em que a distância da natureza é tão grande que sua presença se torna quase imperceptível”.⁸

Existem, pois, dois tipos de abstratos na matemática e na arte: o abstrato que resulta de um processo de abstração a partir do concreto, e o abstrato que já nasce abstrato, sendo ele seu próprio concreto. Deste segundo tipo é a arte dita concreta. Do primeiro tipo é a arte abstrata de Kandinski, por exemplo.

A existência, na matemática, desses dois tipos de abstratos pode ser fundamentada nas filosofias sobre os objetos matemáticos de Platão e de Aristóteles. Para Platão, os objetos matemáticos são objetos ideais sem relação com a experiência sensível, enquanto que para Aristóteles, os objetos matemáticos são abstrações de objetos concretos sensíveis. Mais ainda, aventamos a hipótese de que, para Aristóteles, os objetos matemáticos não se afastam completamente de sua origem, levando sempre consigo o seu espaço continente ou contexto sensível. Essa idéia ecoa no aristotelismo de Tomás de Aquino, para quem o belo é causa da composição, numa unidade indivisível, entre forma e matéria, em contraposição ao neoplatonismo de Agostinho, para quem o belo é a manifestação das formas belas por intermédio da matéria. Uma outra discussão sobre essas duas formas do abstrato na arte, uma de inspiração dionisíaca e outra de inspiração apolínea, é feita em Falabella.⁹

Uma matemática que leve em consideração objetos matemáticos não totalmente abstratos e, portanto, com um conteúdo estético mais explícito, ainda está para ser desenvolvida. O belo matemático pertence a esse campo e o conceito de “espaço expressivo” será fundamental na sua compreensão. A respeito dos objetos matemáticos, uma releitura de Tomás de Aquino nos permite definir o belo matemático como a manifestação da unidade de

⁶ GULLAR, Ferreira. O Novo Espaço. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 235 (original: *Jornal do Brasil*, 1960).

⁷ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 212.

⁸ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 213.

⁹ FALABELLA, Maria Luiza. *História da Arte e Estética: da Mimesis à Abstração*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

composição entre objeto e contexto, entre matéria e forma. No caso dos métodos matemáticos, o belo matemático seria a manifestação da unidade entre o lógico e o intuitivo.

Max Bill reconhece a existência do belo matemático e a possibilidade de uma nova matemática no seu artigo *O pensamento matemático na arte de nosso tempo* quando escreve:

a matemática traz novas e inauditas proposições. Seus limites perderam sua primitiva clareza e já são irreconhecíveis. Mas o pensamento humano (e o matemático em particular) necessitam, diante do ilimitado, um apoio visual. É então que a arte intervém. Desde este momento a linha clara se torna indefinida, enquanto o pensamento abstrato, invisível, surge como concreto, visível [...] espaços até há pouco desconhecidos e inimagináveis começam a ser conhecidos e imaginados. O pensamento matemático na arte [atual] não é a matemática em sentido estrito; pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é aqui de pouca utilidade. É muito mais, é uma estrutura de ritmos e relações, de leis que têm fontes individuais, da mesma maneira que a matemática tem seus pontos essenciais no pensamento individual de seus inovadores.¹⁰

O próprio *Manifesto Neoconcreto* também aponta essa tendência quando afirma: “se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam”.¹¹ Aí é revelada uma matemática sensível por trás da matemática técnica. Mais ainda, que essa matemática envolve também expressões “cósmico-orgânicas”, antecipando uma nova matemática.

Nessa nova matemática, o espaço expressivo, estaria constituído pelos pontos-ementes ou pontos cósmicos de Paul Klee, os quais seriam centros de forças e núcleos de tensões. “Para Klee o ponto-semente é material, seus laços com a terra, o ar ou a luz são sensíveis”.¹² Ainda segundo Subirats, para Klee, a linha seria a expressão da força material do ponto.

Os autores do *Manifesto Neoconcreto*, ao fundarem a arte neoconcreta, mostram a possibilidade da arte se afastar do racionalismo geométrico, recuperando para ela, a arte, a emotividade do espaço expressivo. Porém, não percebem ainda que a própria matemática, no seu aspecto sensível, poderíamos dizer até romântico, é capaz de capturar para si também essa expressividade emotiva.

Gullar, na sua tentativa de compreensão, é mais explícito:

A matemática passou a desempenhar, na arte concreta, um papel equivalente, a “verdadeira realidade”. Era, no fundo, a motivação e a justificação daquelas formas que surgiam sem qualquer referência a realidade natural. E a decadência da arte concreta se manifesta exatamente quando, invertendo-se os termos da questão, passou-se a buscar uma aproximação maior entre os dois campos – o da arte e da ciência – o que fatalmente resultaria, como resultou, no predomínio dos princípios desta sobre os daquela.¹³

¹⁰ BILL, Max. O pensamento matemático na arte de nosso tempo. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 52-53; GULLAR, 1999. Op. cit., p. 214.

¹¹ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 284.

¹² SUBIRATS, Eduardo. *A Flor e o Cristal*. São Paulo: Nobel, 1988. p. 160.

¹³ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 237.

O “espaço expressivo” é já um fenômeno matemático e Gullar o “percebe” ao explicar a arte neoconcreta:

Mas, na verdade, [os artistas neoconcretos] refutando a objetividade exterior ao indivíduo, afirmam uma objetividade mais profunda resultante da íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem. Apenas rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética (percepção da forma) como uma faculdade capaz de apreender e formular, sinteticamente, as complexas experiências humanas.¹⁴

e o desenvolve na sua teoria do *não-objeto*: “o não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”;¹⁵ eu diria, no caso da matemática, a síntese da matemática técnica com a matemática expressiva. Gullar inaugura, a partir da arte, essa nova matemática (que almejamos) como fundamento de sua arte neoconcreta.

A aproximação da matemática e da arte em ambos os sentidos, que no fundo não é outra coisa que a aproximação do racional e o emocional em ambas, característica própria do romantismo, já é antecipada por Hegel quando observa que “no processo estético, o sensível espiritualiza-se e o espiritual aparece como sensibilizado”.

A teoria do não-objeto de Gullar, de profundidade não somente filosófica (repare-se na forma de diálogo platônico com que é analisada a natureza do não-objeto) senão também matemática, nasce do seu intento de compreensão da arte concreta e do abstracionismo geométrico que a envolve, corrente na qual ele participou ativamente desde o campo literário.

CALDER E MONDRIAN: O CONHECIMENTO MATEMÁTICO MEDIANTE A ARTE

Analisaremos, a seguir, diversas passagens de Gullar, nas quais o artístico é rico em interpretações do ponto de vista da sensibilidade matemática do século XX.

No artigo *O fim da arte*, Gullar comenta a obra de Calder nos seguintes termos: “Alexander Calder, com seus móveis, dissentindo de toda a tradição escultórica, realizou obra duradoura. A razão é simples: sua obra funda uma linguagem, decorre da transmutação do material em espiritual, do vulgar em poético, enfim, resulta da criação de um universo imaginário, próprio, que não se cria por milagre”.¹⁶

Creio que Calder, ao invés de criar um universo imaginário, descobre (!) um universo “real”, próprio da nova sensibilidade que a ciência, em especial a matemática, estava impondo

¹⁴ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 246-247.

¹⁵ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 289.

¹⁶ GULLAR, Ferreira. O Fim da Arte. In: *Revista Humboldt*, ano 34, n. 66, 1993, p. 40-45. p. 42.

no imaginário moderno: o espaço tetradimensional, o espaço-tempo de Einstein. Os móveis de Calder são esculturas no espaço de quatro dimensões. Para entender isso devemos recorrer a uma analogia: como um ser bidimensional, isto é, plano, poderia “perceber” um objeto tridimensional (triojeto)? Se respondermos satisfatoriamente a esta pergunta, poderemos intuir como um ser tridimensional (nós) poderia perceber um objeto tetradimensional. Vejamos: um ser bidimensional só poderia perceber seções planas do triojeto e, para ter uma idéia do objeto todo, deveria poder observar todas as seções planas atravessando seu mundo bidimensional. Assim, o que para nós é a terceira dimensão, para o ser bidimensional é o transcorrer do tempo. A analogia nos força a aceitar que um objeto tetradimensional não é outra coisa que um objeto tridimensional em transformação ao longo do tempo: as esculturas de Calder.

Gullar já tinha essa percepção: “o móbile é uma escultura às avessas. A escultura, que tradicionalmente é massa, tende ao plano e à linha. O móbile, que parte da linha e do plano, tende ao volume, à massa: a uma nova massa feita de tempo e ação”.¹⁷ Isto é, o movimento dos móveis de Calder cria volumes tetradimensionais, perceptíveis só mediante a intuição. Pode-se falar de representação, neste caso? Já não há mais *mimesis*, porém, há significação.

Segundo Dufrenne, a arte abstrata pode rejeitar a representação sem com isso se condenar à não-significação: ela pode ser expressiva.¹⁸ Para Gullar, “o problema da significação da obra de arte se colocou desde o momento que a pintura deixou de representar objetos reconhecíveis, com o Cubismo”.¹⁹

Finalizaremos esta seção analisando a menção que faz Gullar da obra de Mondrian. Há, com certeza, um grande conteúdo matemático na obra de Mondrian. No final de *O fim da arte*, o nosso autor parece atribuir, quando fala de Mondrian, o fim da arte a que ela está se aproximando da ciência matemática extremamente racional e despida de emoção: “Eu pessoalmente estou convencido de que Mondrian radicalizou de tal modo as propostas cubistas [...] que levou a linguagem pictórica à esterilidade”.²⁰ O que Gullar chama de esterilidade pode ser entendido com a redução da linguagem artística a uma linguagem matemática, fria segundo a concepção usual de matemática. Porém, é errada a concepção de que a matemática se reduz à linguagem matemática, como talvez pensa Gullar. Na matemática, como na arte, a linguagem é apenas um meio de expressão.

E Gullar acrescenta: “o que as vanguardas fizeram – com raras exceções – foi desfazer o sistema da linguagem artística, num processo ilusório em que o mais na verdade era menos, e o passo adiante, um passo atrás. Até que se chegou finalmente ao esgotamento da

¹⁷ GULLAR, Ferreira. Calder e a alquimia do peso. In: *GAM – Galeria de Arte moderna*, n. 11, 1968, p. 46.

¹⁸ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 262.

¹⁹ GULLAR, Ferreira. Morte Cultural da Arte. In: *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 46.

²⁰ GULLAR, 1993 Op. cit., p. 44.

linguagem artística”.²¹ O que ele ainda não vê é que também a ciência está se aproximando da arte, renovando-se ambas. Esse esgotamento, a que faz referência Gullar, será superado quando a matemática faça a sua parte de se aproximar do artístico. Nesse momento veremos o renascimento da arte, com uma nova linguagem, um novo pensamento, uma nova visão.

O conteúdo matemático da obra de Mondrian não se reduz a uma mudança de linguagem, ela reproduz, acreditamos, o caminho seguido pelo racionalismo chamado cartesiano, ao isolar e pôr em relevo o espaço matemático (vazio), tão importante na nossa concepção atual de mundo, tornando a sua arte numa forma de conhecimento. A história do conceito de espaço é muito cheia de nuances. Para a cultura grega, não era possível conceber o espaço vazio. Para Aristóteles, em particular, o espaço é o lugar ocupado pelos corpos. Isso significa que não era possível pensar num espaço sem corpos que o ocupem. Só com Galileu, Descartes e Newton, no século XVII, foi possível pensar no espaço vazio como uma idéia clara e distinta. Desse ponto de vista, a criação dos sistemas de coordenadas foi uma necessidade intelectual, pois eles permitem determinar a posição de um ponto na ausência de corpos que possam servir de referência. Para Gullar, “a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal”.²²

A outra ala do Cubismo, que se interessava menos pela cor do que pelas estruturas, foi identificada com a intuição platônica das formas arquetípicas: uma vontade de ordem fundamental que se afastava da profusão orgânica da natureza para encontrar uma dimensão ideal de harmonia. [...] Mondrian levou ainda mais adiante a vontade de abstração manifestada pelo Cubismo, eliminando de seus quadros qualquer alusão à natureza, mesmo através de uma alusão aos processos pictóricos anteriores. Adota a cor pura e a construção geométrica rigorosa [...] O neoplasticismo, compreendendo que nada mais restava da velha pintura, buscou fundar uma “nova plástica”, onde a figura do objeto se reduziu a simples ritmos ortogonais – vertical e horizontal – expressos através das cores primárias: o vermelho, o amarelo, o azul e o preto.²³

Para Gullar, “a arte buscou em si mesma a sua justificação, e se atribuiu a categoria de meio de conhecimento”.²⁴ Portanto, mostrando uma grande sensibilidade matemática, Gullar faz, então, uma descrição do aparecimento do neoplasticismo de Mondrian, ilustrando como a obra desse artista recria a construção do espaço matemático cartesiano.

FERNANDO VELLOSO E O CUBISMO DO NÃO-OBJETO

²¹ GULLAR, 1993 Op. cit., p. 44-45.

²² GULLAR, 1999. Op. cit., p. 284, no apêndice *Manifesto Neoconcreto*.

²³ GULLAR, 1965. Op. cit., p. 46-48.

²⁴ GULLAR, 1965. Op. cit., p. 48.

No dia 26 de novembro de 2003 foi inaugurada a exposição do artista plástico paranaense Fernando Pernetta Velloso, na Galeria Fraletti e Rubbo de Curitiba, por ocasião do lançamento do livro *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*, com texto do crítico e professor de Estética e História da Arte, Fernando Bini.²⁵ Devo confessar que sempre tive uma profunda admiração pelo nosso artista, não apenas pelo simples prazer da contemplação de suas obras embora não as compreendesse, senão principalmente por ele ser um dos introdutores, com Fernando Calderari e Domício Pedroso, entre outros, do abstracionismo no Paraná na década de 1960. A arte abstrata não é apenas uma questão de gosto, ela tem de ser pensada e compreendida para aceitá-la como arte, e me esforcei para isso a respeito das obras do Velloso apresentadas no livro e na exposição mencionados. Pela primeira vez vi obras de seu período figurativo, algumas delas realizadas durante sua estada em Paris, como discípulo de André Lhote, nos anos de 1959-60. Elas, nus e naturezas mortas, me deram, como veremos a seguir, a pista para a minha compreensão da arte que o caracteriza atualmente e que se remonta ao final daquele período em Paris e posterior volta a Curitiba em 1961: a arte abstrata de Fernando Velloso.

Como já mencionado, na arte há dois tipos de abstrato: o abstrato que resulta da abstração a partir do concreto e o abstrato que nasce abstrato, isto é, ele é seu próprio concreto. A arte dita concreta, desenvolvida no Brasil a partir da I Bienal de São Paulo e motivada pela obra de Max Bill, é uma arte abstrata do segundo tipo. A arte abstrata de Velloso é do primeiro tipo, como a de Kandinski, e ela resulta de um processo de abstração o qual será motivo da seguinte análise.

A Escola de Lhote, do período em consideração, desenvolve o que às vezes chama-se de pós-cubismo e tem a tradição, como no cubismo, de pesquisar o espaço pictórico. Na famosa frase de Maurice Denis, repetida muitas vezes por Lhote, que diz que “um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer, é *essencialmente uma superfície plana recoberta de cores e organizada dentro de uma certa ordem*” (grifo nosso), poderíamos substituir a parte grifada por “é essencialmente um espaço plástico”, tal a importância da concepção de espaço para essa Escola inserida num grande período de interação entre arte e matemática.

Segundo Bini, para Velloso “o que lhe interessou de Lhote não foi o “cubificar” as aparências, mas a lição de que o cubismo é espaço, que é espaço complexo e descontínuo, essa materialização de um espaço novo que foi sentido por Braque e Picasso”.²⁶ De fato, o cubismo, no sentido tradicional, é a fragmentação e recomposição do “objeto” num novo espaço. Velloso assimila essa tradição, mas lhe dá um novo sentido. Eis a nossa tese: partindo

²⁵ BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba, 2003. (Catálogo da Exposição do Artista)

²⁶ BINI. Op. cit., p. 20.

da conhecida dicotomia figura-fundo, Velloso isola, de suas obras figurativas, as formas que chamaremos de *formas-fundo*, e pondo de relevo o fundo, as fragmenta e as recompõe ao modo cubista, eliminando a figura, ou talvez, diluindo-a no fundo. Nesse processo, Velloso ressalta o fundo para eliminar a figura.

Vejamos: do *Nu composto*,²⁷ pintado em 1959, ele isola o maravilhoso seio aí representado e o transforma naquelas entrâncias estilizadas, aparentando cortes, que caracterizam muitas de suas obras posteriores, já abstratas, como por exemplo, *A descoberta do interior mágico*, de 1985, e *Encontro de formas ancestrais*, de 1989,²⁸ o próprio título destas obras é sugestivo. Mas, a pista mais importante para esta minha interpretação me foi dada observando suas naturezas mortas, especialmente *Construção com garrafas e bandolim*²⁹ e *Construção com garrafas e moinho*,³⁰ ambas de 1960. Delas ele isola e põe em evidência o espaço-contexto-exterior entre duas garrafas que estão juntas e o resultado estilizado são aquelas formas que se projetam para cima na maioria de suas obras. Vejam-se, por exemplo, *Celebração ao tempo perdido*, de 1989,³¹ ou *Estruturas colhidas na memória*, de 1994.³² Repare-se que o contorno de um objeto é também o contorno de seu exterior. As entrâncias são o não-objeto do seio, ou o não-seio, e o espaço entre as garrafas pode ser interpretado como o não-objeto delas pensadas em conjunto. Todos esses elementos estéticos são recompostos mediante uma colagem cubista, como se manifesta também em *Encontro solene ao entardecer*, de 1994.³³ Para Bini, “o que se passa é como se ele assumisse a figura, pode-se dizer, uma espécie de ausência da sua presença”.³⁴ Eu diria, uma espécie de presença de sua ausência. E acrescenta: para Velloso “o objeto, se ele existe, está preso, ou mesmo transformado, no espaço”.³⁵

Concordo com Bini ao descrever ele o estilo de Velloso não como figurativo, mas como figural no sentido de Lyotard, e que suas composições são formas sem objetos aparentes. Essas formas, as formas-fundo, são quiçá manifestações dos não-objetos de Gullar como sugerido acima. Para Gullar, “o fundo sobre o qual se percebe o não-objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real – o mundo... Nascendo diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço”.³⁶

Para Gullar, ainda,

²⁷ BINI. Op. cit., p. 42.

²⁸ BINI. Op. cit., p. 55.

²⁹ BINI. Op. cit., p. 43.

³⁰ BINI. Op. cit., p. 44.

³¹ BINI. Op. cit., p. 58.

³² BINI. Op. cit., p. 61.

³³ BINI. Op. cit., p. 59.

³⁴ BINI. Op. cit., p. 17.

³⁵ BINI. Op. cit., p. 21.

³⁶ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 297-298.

a contradição figura-fundo só é vencida quando não é colocada, quero dizer, quando o artista deixa de defrontar-se com fenômenos perceptivos imediatos para lidar com significações. [...] O caminho a seguir era levar adiante a crítica da linguagem visual: resolver a contradição figura-fundo pela desintegração e eliminação da *figura*, da *forma-objeto*, e reencontrar, noutra plano, o vazio malevitchiano.³⁷

As formas-fundo de Velloso não são formas representadas senão criadas. Em palavras de Gullar, “o não-objeto não é uma representação, mas uma apresentação [...] o não-objeto não representa nada, mas apenas se apresenta”.³⁸ Assim, então, o não-objeto é uma presença que não representa objeto algum, quase que uma forma matemática. De fato, as formas-fundo de Velloso compartilham com os não-objetos e com as formas matemáticas a não preservação de propriedades dos objetos como peso, massa, volume, opacidade etc.

As formas-fundo, desligadas dos objetos (ou de suas representações) que as limitam, já não precisam sequer ter um acima e um abaixo, portanto, a moldura (assim como a técnica pictórica) é puramente circunstancial e é apenas, como nos diz Gullar, a maneira de colocá-las no mundo.

No dizer de Fernando Velloso, “pintar é tornar sensível uma superfície que se limitou”. A superfície que se limitou é o espaço criado com suas formas-fundo. Ele torna-se sensível enchendo-o com a matéria pictórica, o que já corresponde à técnica.

A seguinte citação tenta explicar o modo de existência das formas-fundo:

Ao lado do estruturalismo seguido por Lhote, que ao mesmo tempo foi influenciado pela fenomenologia, pois este mestre entendia que as artes visuais eram o território da forma, da figura, o pensamento de Sartre teve uma influência forte em Velloso. Nesta realidade das formas, seus elementos estão propriamente na organização pictural da obra, conceito herdado por ele mas que ressentirá também a importância do existencialismo sartriano interessado pelo aspecto vital da experiência estética; para Sartre, a imagem está no lugar do objeto ausente que por sua vez é também aparência. Para Velloso junto da importância da construção cuidadosa do quadro existe esta consciência de que a obra de arte é o espaço real e permanente de uma irrealização, que se origina em Sartre, e está presente também nas manchas dos artistas tachistas franceses dos anos 50, interpretados como signos de uma existência. É principalmente o Sartre existencialista que influencia bastante o pensamento e a obra do jovem Velloso antes mesmo de sua partida para o exterior.³⁹

Para Dufrenne, o fundo pode ter forma pois tem um sentido, sendo este determinado pela figura no binômio figura-fundo. Desse ponto de vista, a presença do objeto cria a forma do fundo. Retirando-se o objeto desaparece a forma do fundo.⁴⁰

Consideramos que Velloso é o inaugurador do “cubismo do não-objeto”, como talvez diria Gullar. De fato, complementando a análise de Bini, Velloso não elaborou um neocubismo, mas ampliou o cubismo para os não-objetos. Ele deixa ao espectador-leitor de sua obra a tarefa de criar figuras para suas formas-fundo. Ainda citando Gullar: “o não-objeto reclama o

³⁷ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 240.

³⁸ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 296.

³⁹ BINI. Op. cit., p. 13-14.

⁴⁰ DUFRENNE, 1998. Op. cit., p. 152.

espectador [...], não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize”.⁴¹

Finalizaremos descrevendo o que consideramos, sob o nosso olhar matemático, a concepção de espaço por trás das obras de Fernando Velloso. Como na teoria da relatividade geral, ou teoria da gravitação, de Einstein, o espaço pictórico de Velloso é um espaço de onde se retirou os objetos que o ocupavam, porém deixando a “geometria” que eles criaram quando estavam lá. Mondrian também conseguiu purificar o espaço continente das figuras, mas o espaço de Mondrian é o espaço da geometria cartesiana, vazio e plano, onde só podem ser explicitadas, através de linhas retas, as coordenadas verticais e horizontais, deixando à cromaticidade o papel de tornar esse espaço sensível dando peso às suas diferentes partes. Em Mondrian, a atribuição de cores aos diferentes espaços não altera a forma do espaço absoluto. O espaço não se deforma na presença do objeto (comparar com a afirmação de Dufrenne). O espaço de Mondrian não é o einsteiniano de Velloso, onde, neste, a aura do objeto permanece. No entanto, a arte de Velloso, assim como a de Mondrian, partilham da característica de serem formas de conhecimento: o conhecimento do espaço expressivo.

Gullar afirma de Lhote o que talvez também possa ser dito de Velloso:

Lhote [...] procurou dar a seus quadros um fundamento geométrico, uma *estrutura matemática*. Mas [...] não logrou sair da estilização: apenas transferiu-a de lugar no processo; isto é, em vez de estilizar as figuras depois de compô-las num espaço naturalista, passou a compor, antes, o espaço, a dividi-lo em retângulos, quadrados ou triângulos, cujas áreas (e naturalmente os lados e os ângulos) funcionam como *estilizadores*.⁴²

E acrescenta:

embora preso à figura [o figural] – e jamais conseguiu dela se libertar – , cumpre observar o sentido pessoal, independente, que tem das formas geométricas: [...] estas criam um universo poético, que nada tem do espaço naturalista, e onde a figura [...] entra menos com intuito de imitação do que para emprestar *sentido* a um novo espaço.⁴³

Talvez o próprio artista, Velloso, apesar de sua formação intelectual, não tenha tido consciência do conteúdo teórico de sua obra, como exposto aqui, pois a criação não se faz a partir de uma concepção prévia. Porém, ele manifesta aquela sensibilidade de artista e é impulsionado por ela para a criação puramente intuitiva de suas figuras-fundo. Essa sensibilidade apurada é para Velloso, na prática, o que para Gullar o é na teoria.

⁴¹ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 301.

⁴² GULLAR, 1999. Op. cit., p. 69.

⁴³ GULLAR, 1999. Op. cit., p. 69.

Referências

- AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- BILL, Max. O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 50-54.
- BINI, Fernando. *Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor*. Curitiba, 2003. (Catálogo da Exposição do Artista)
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FALABELLA, Maria Luiza. *História da Arte e Estética: da Mimesis à Abstração*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- GULLAR, Ferreira. Morte Cultural da Arte. In: *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 42-60.
- GULLAR, Ferreira. Calder e a alquimia do peso. In: *GAM – Galeria de Arte moderna*, n. 11, 1968, p. 46.
- GULLAR, Ferreira. O Novo Espaço. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 235 (original: *Jornal do Brasil*, 1960).
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. (1. ed. 1985)
- GULLAR, Ferreira. O Fim da Arte. In: *Revista Humboldt*, ano 34, n. 66, 1993, p. 40-45.
- LE LIONNAIS, François. La Belleza en Matemáticas. In: LE LIONNAIS (Ed.). *Las Grandes Corrientes del Pensamiento Matemático*. Buenos Aires: Eudeba, 1965, p. 464-494.
- MONDRIAN, Piet. *De Stijl*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977. p. 40.
- OSTROWER, Fayga. *A Sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- SUBIRATS, Eduardo. *A Flor e o Cristal*. São Paulo: Nobel, 1988.