

Copyright © 1998, by Ferreira Gullar

Todos os direitos reservados no Brasil pela Editora Revan Ltda. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos ou via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da editora.

Revisão de prova
Bárbara Guimarães Aranyi
Wendell Setúball

Fotolitos das obras de arte cedidos pela Editora Nobel.

Impressão
(Em papel Top-print de 75 grs., após paginação eletrônica em Times New Roma, c. 10/12)
Ebal

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Gullar, Ferreira, 1930 -
G983d Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta /
Ferreira Gullar. 3ª edição
Rio de Janeiro, Revan, janeiro 1999
304p.

1ª edição: 1985, Ed. Nobel

ISBN 85-7106-133-5

1. Arte moderna - Século XX - Discurso, conferências etc. I. Título.

97-1743.		CDD — 709.4	
		CDU — 7.036.7	
221097	241097		004173

(TEORIA DO NÃO-OBJETO) - GULLAR, Ferreira

Sumário

Prefácio à 2ª. Edição /7
Prefácio /8
Algumas palavras /10

O cubismo

O cubismo /13
Por que "cubismo"? /14
Expansão /15
Novas técnicas /17
Picasso /21
Braque /27
Juan Gris /32
Fernand Léger /37
Delaunay /43
Kupka /49
Jacques Villon /55
Gleizes e Metzinger /61
Lhote, Marcoussis, La Fresnaye /68
Apollinaire /76
Tentativa de compreensão I /81
Tentativa de compreensão II /86

O futurismo

O futurismo I /91
O futurismo II /96
Manifesto dos pintores futuristas /98
Manifesto técnico da pintura futurista /99
Boccioni /100
Severini /106
Carrà /112
Balla e Russolo /117
Tentativa de compreensão /122

JM

E
ido
la a
e n
eo
ladi
um
orát
De
los
ece
eot
nel
sile
] ele
cor
tro,
de
obr
me
Gu
ele
nec
ric
o d
gul
po
de

IV

RAV

TOP

NOVN

BAV

SMUZER

IANA

aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Amílcar de Castro
Ferreira Gullar
Franz Weissmann
Lygia Clark
Lygia Pape
Reynaldo Jardim
Theon Spanúdis



Ferreira Gullar:

Poeta e crítico de artes visuais.

↳ Maior contribuição da teoria estética contemporânea no Brasil.

↳ O que é um "não-objeto" (pensar em exemplos de obra)

↳ Definição negativa.

↳ Representação x "apresentação" (apresentação)

1959

APÊNDICE 3

TEORIA DO NÃO-OBJETO

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.

Morte da pintura

A questão posta obriga-nos a um retrospecto. Quando os pintores impressionistas, deixando o ateliê pelo ar livre, procuraram apreender o objeto imerso na luminosidade natural, a pintura figurativa começou a morrer. Nos quadros de Monet os objetos se dissolvem em manchas de cor e a face usual das coisas se pulveriza entre os reflexos luminosos. A fidelidade ao mundo natural

transferira-se da objetivação para a impressão. Rompidos os contornos que mantinham os objetos isolados no espaço, toda possibilidade de controle da expressão pictórica se limitava à coerência interna do quadro.

Pouco depois, Maurice Denis diria que “um quadro — antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota — é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira”. A abstração não tinha nascido ainda, mas os próprios pintores figurativos, como Denis, já a anunciavam. Cada vez mais o objeto representado perdia significação aos seus olhos, e em consequência disso o quadro, como objeto, ganhava importância. Com o cubismo, o objeto é brutalmente arrancado de sua condição natural, transformado em cubos, o que virtualmente lhe imprimia uma natureza ideal; esvaziava-o daquela obscuridade essencial, daquela opacidade invencível que caracteriza a coisa. Mas o cubo é tridimensional, ainda possui um núcleo, um dentro que era preciso consumir — e isso foi feito pela fase dita sintética do movimento. Já então o que sobra do objeto é pouca coisa. E é com Mondrian e Malevitch que a eliminação do objeto continua.

O objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação. Mas nesses quadros (fase sintética, fase hermética) não há apenas cubos desarticulados, planos abstratos; há também signos, arabescos, papéis-colados, números, letras, areia, estopa, prego etc. Esses elementos indicam duas forças contrárias ali presentes: uma, que tenta implacavelmente despojar a pintura de toda e qualquer contaminação com o objeto; outra, que retorna do objeto ao signo e que para isso necessita manter o espaço, o ambiente pictórico nascido da representação do objeto. A esta última tendência pode se filiar a pintura dita abstrata, de signo e de matéria, que se exacerba hoje no tachismo.

Mondrian é quem percebe o sentido mais revolucionário do cubismo e lhe dá continuidade. Compreende que a nova pintura, proposta naqueles planos puros, requer uma atitude radical, um recomeço. Mondrian limpa a tela, retira dela todos os vestígios do objeto, não apenas a sua figura, mas também a cor, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação: sobra-lhe a tela em branco. Sobre ela o pintor não representará mais o objeto: ela é o espaço onde o mundo se

harmonizará segundo os dois movimentos básicos da horizontal e da vertical. Com a eliminação do objeto representado, a tela — como presença material — torna-se o novo objeto da pintura. Ao pintor cabe organizá-la mas também dar-lhe uma transcendência que a subtraia à obscuridade do objeto material. A luta contra o objeto continua.

O problema que Mondrian se propôs não podia ser resolvido pela teoria. Se ele tentou destruir o plano com o uso das grandes linhas pretas que cortam a tela de uma borda à outra — indicando que ela confina com o espaço exterior —, ainda essas linhas se opõem a um fundo, e a contradição espaço-objeto reaparece. Inicia, então, a destruição dessas linhas e o resultado disso está nos seus dois últimos trabalhos: *Broadway Boogie-Woogie* e *Victory Boogie-Woogie*. Mas a contradição não se resolve de fato, e se Mondrian vivesse mais alguns anos talvez voltasse à tela em branco donde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malevitch, ao cabo de experiência paralela.

Obra e objeto

A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, 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.

É fato que as coisas se passaram com alguma morosidade, com equívocos e descaminhos certamente inevitáveis e necessários. O uso do papel-colado, da areia e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro já indica a necessidade de substituir a ficção pela realidade. Quando mais tarde o dadaísta Kurt Schwitters constrói

o seu Merzbau — feito com objetos ou fragmentos de objetos achados na rua —, ainda é a mesma intenção que se amplia, já agora livre da moldura, no espaço real. Nessa altura, a obra de arte e os objetos parecem confundir-se. Sinal desse mútuo extravasamento entre a obra de arte e o objeto é a célebre blague de Marcel Duchamp enviando para a Exposição dos Independentes, em Nova Iorque (1916), um urinofonte, desses que se usam no mictório dos bares. Essa técnica do ready-made foi adotada pelos surrealistas. Ela consiste em revelar o objeto deslocando-o de sua função ordinária e assim estabelecendo entre ele e os demais objetos novas relações. A limitação desse processo de transfiguração do objeto está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum. Nesse front, os artistas foram batidos pelo objeto.

Desse ponto de vista, tornam-se bem claras, e até certo ponto ingênuas, algumas extravagâncias que hoje aparecem como a vanguarda da pintura. Que são as telas cortadas de Fontana, expostas na V Bienal, senão uma retardada tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico pela introdução nele de um corte real? Que são os quadros de Burri com estopa, madeira ou ferro, senão o retomar — sem a mesma violência e antes transformando-os em belas-artistas — dos processos usados pelos dadaístas? O mal, entretanto, está em que tais obras só conseguem o efeito do primeiro contato, e não logram permanecer na condição transcendente de não-objeto. São objetos curiosos, estranhos, extravagantes — mas objetos.

O caminho seguido pela vanguarda russa mostrou-se bem mais profundo. Os contra-relevos de Tatlin e Rodchenko, como as arquiteturas suprematistas de Malevitch, indicam uma evolução coerente do espaço representado para o espaço real, das formas representadas para as formas criadas.

A mesma luta contra o objeto verifica-se na escultura moderna a partir do cubismo. Com Vantongerloo (*De Stijl*) a figura desaparece completamente; com os construtivistas russos (Tatlin, Pevsner, Gabo) a massa é eliminada e a escultura despoja-se da sua condição de coisa. O fenômeno é parecido: se a pintura que nada representa é atraída para a órbita dos objetos, com muito mais força essa atração se exerce sobre a escultura não-figurativa. Tornada objeto, a escultura livra-se da característica mais comum àquele: a massa. Mas isso não basta. A

base — que equivale na escultura à moldura do quadro — fora eliminada. Vantongerloo e Moholy-Nagy tentaram realizar esculturas que se mantivessem no espaço, sem apoio. Pretendiam eliminar da escultura o peso, outra característica fundamental do objeto. E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relevo de Tatlin e uma escultura de Pevsner, do que entre esta e uma obra de Maillol, de Rodin ou de Fídias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais — não-objetos — para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.

Formulação primeira

O problema da moldura e da base, na pintura e na escultura, respectivamente, nunca tinha sido examinado pelos críticos em suas implicações significativas, estéticas. Registrava-se o fenômeno, mas como um detalhe curioso que escapava à verdadeira problemática da obra de arte. 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. Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele "deserto", de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento. 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.

Colocada a questão nestes termos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos a sua face

conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência continuam — embora desesperadamente — a se valer dos apoios convencionais daqueles gêneros artísticos. Neles o processo é contrário: em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.

Esse caminho pode estar na criação desses objetos especiais (não-objetos) que realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo.

Diálogo sobre o não-objeto

A — Que é o não-objeto?

B — É preciso primeiro saber o que entendo aqui por objeto. Entendo aqui por objeto a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.

A — Mas os objetos tampouco se esgotam sempre naquelas referências. Sob o nome pêra, está a pêra com a sua densidade material de coisa.

B — Sim. Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos os objetos sem nome — e nos defrontamos com a sua opacidade de coisa. Pode dizer-se que, nessas circunstâncias, o objeto torna-se próximo do que chamo de não-objeto, mas precisamente neste ponto manifesta-se a diferença fundamental entre os dois: sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção esbarra; sem nome, o objeto é impenetrável,

inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. O não-objeto não possui essa opacidade, e daí o seu nome: o não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. E a diferença entre os dois torna-se mais precisa: só pelas conotações que o nome e o uso estabelecem entre o objeto e o mundo do sujeito, pode o objeto ser apreendido e assimilado pelo sujeito. É, pois, o objeto, um ser híbrido, composto de nome e coisa, como duas camadas superpostas das quais uma apenas se rende ao homem — o nome. O não-objeto, pelo contrário, uno, íntegro, franco. A relação que mantém com o sujeito dispensa intermediário. Ele possui uma significação também mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação.

A — Noutras palavras, você diz que o não-objeto é um objeto total, integral?

B — Coloque o problema nos termos da filosofia existencial sartreana. Enquanto o sujeito existe para si, o objeto, a coisa, existe em si.

Deixando de lado as implicações que o filósofo tira dessa contradição fundamental, fiquemos com o fato de que ela reafirma a opacidade da coisa que repousa em si mesma e a perplexidade do homem que se sente exilado entre elas. Um tecido de significações e intenções constitui o mundo humano, sob o qual persiste a opacidade do mundo inumano, exterior ao homem. A experiência do objeto-sem-nome é a experiência do exílio. A luta por vencer a contradição sujeito-objeto está no cerne de todo o conhecimento humano, de toda a experiência humana e, particularmente, na realização da obra de arte. Um pintor que figura uma natureza-morta não está fazendo outra coisa senão tentando resolver essa contradição. Ao representar aqueles objetos cotidianos, o artista caminha do nível conceitual em que eles usualmente se encontram para o nível estético, onde uma nova significação, não-conceitual, emerge deles: a significação imanente à forma.

A — Nesse caso, uma natureza-morta é também um não-objeto.

B — Não. Um objeto representado é quase-objeto: é como se fosse um objeto: ele se desprende da condição de objeto, mas não



atinge a de não-objeto: é, com referência ao objeto real, um objeto fictício. O não-objeto não é uma representação mas uma apresentação. Se o objeto está num extremo da experiência, o não-objeto está no outro, e o objeto representado está entre os dois, a meio caminho.

A — Se é assim, que diferença existe entre a significação imanente à forma do quase-objeto e a significação imanente à forma do não-objeto?

B — A diferença reside no fato de que o quase-objeto é a representação de um objeto real, enquanto o não-objeto não representa nada, mas apenas se apresenta. Ora, desse modo, a significação que se revela na forma de um e de outro não é da mesma natureza. Partindo do objeto real, o artista que o representa na tela consegue desligá-lo das relações conceituais — transfigurando-o na forma, na cor, na situação espacial — mas jamais logrará cortar definitivamente esses liames que estão na fonte mesma de sua experiência: a significação que se dá no quase-objeto estava imanente no objeto. Isso não se verifica no caso do não-objeto que, por não se referir a nenhum objeto real, por ser o aparecimento primeiro de uma forma, funda em si mesmo sua significação.

A — Poder-se-ia dizer, então, que toda pintura não-figurativa é um não-objeto?

B — Também não. A diferença entre a pintura figurativa e a pintura dita abstrata é de grau mas não de natureza. A pintura não-figurativa, embora realize um grau maior de abstração, ainda se mantém presa ao problema da representação do objeto.

A — Mas como, se o objeto já não aparece nela?

B — Tomemos, por exemplo, a pintura de dois dos mais importantes criadores da arte não-figurativa: Mondrian e Malevitch. É fato que a figura do objeto já não aparece em seus quadros, mas, para Malevitch, o quadrado preto sobre fundo branco é a “sensibilidade da ausência do objeto” e, para Mondrian, as verticais e horizontais exprimem o conflito fundamental da natureza. Noutras palavras, essas formas e linhas geométricas substituem ali os obje-

tos, são uma alusão extrema a eles. Mesmo que Mondrian e Malevitch não expressassem, em suas teorias, essa relação, nem por isso as deixaríamos de ver. Na verdade, nos quadros de Mondrian e Malevitch permanece a oposição da figura geométrica sobre um fundo metafórico, de representação. Digo metafórico porque o espaço, ali, simboliza o espaço do mundo, da mesma maneira que as formas simbolizam os objetos. Por ser metafórico, fictício, esse espaço se confina naturalmente nos limites da tela, e mesmo se a moldura desses quadros se resume a uma simples régua de madeira, sua função é ainda de moldura. Tampouco adiantaria retirar materialmente a moldura desses quadros, uma vez que é da natureza daquele espaço pintado ali o confinamento, a incomunicabilidade com o espaço exterior. O mesmo pode-se dizer das obras de Kandinsky e seus seguidores. Trata-se de um espaço de representação abstrata. Esse espaço não existe no não-objeto, que é, por definição, não representativo mas presentativo.

A — Pretende você dizer que o não-objeto resolve a contradição figura-fundo?

B — No plano da percepção essa contradição é insolúvel, uma vez que o fundo é condição mesma do perceber: tudo que se percebe está sobre um fundo. Daí o impasse a que chegou a arte abstrata, após ter reduzido sua expressão ao campo da percepção pura: topou com esse dualismo insuperável que repete, noutro plano, a contradição sujeito-objeto. No não-objeto, por não se pôr o problema da representação, o da figura-fundo também não se põe. O fundo sobre o qual se percebe o não-objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real — o mundo.

A — É, pois, o mesmo fundo sobre o qual se percebem os objetos, não?

B — De certo modo, sim. Liberto da base e da moldura, o não-objeto insere-se diretamente no espaço, do mesmo modo que um objeto. Mas aquela transferência estrutural do não-objeto, que o distingue do objeto, permite-nos dizer que ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nascendo diretamente no e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tem-

não-objeto.

po um trabalhar e um refundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço. Essa transformação espacial é a própria condição do nascimento do não-objeto.

A — Você falou em moldura e base. Basta eliminar esses elementos para fazer um não-objeto?

B — Não, da mesma maneira que não basta eliminar a figura para fazer um bom quadro abstrato. Não se trata da presença ou ausência material da moldura ou da base. Trata-se de criar sem o apoio desses elementos: A moldura e a base, na pintura e na escultura respectivamente, condicionam a expressão do artista e são, também, os marcos de uma determinada posição em face da arte. O que importa, pois, não é fazer um quadro sem moldura ou uma escultura sem base, mas resolver os novos problemas que se põem quando a expressão já não conta com aqueles elementos.

A — Que significam a moldura e a base?

B — Significam que a linguagem da obra é representativa, mesmo se as formas são abstratas (falo da base e da moldura como elementos pressupostos na expressão). Quando o problema da representação é ultrapassado, a moldura e a base perdem a função. Mas não basta simplesmente retirá-las da obra. No caso da escultura, a base indica uma posição privilegiada, e se a escultura não possui base (materialmente falando) mas detém aquele privilégio, o problema da base continua inerente a ela. Não se trata, portanto, de um não-objeto.

A — Conclui-se daí que a não-representação é um caráter básico do não-objeto. É ele ainda pintura ou escultura?

B — As considerações a que nos obriga o aparecimento do não-objeto conduziram-nos a ver a representação como elemento inerente à pintura e à escultura. Ao contrário do que se vem afirmando há pelo menos 50 anos, só em alguns casos excepcionais a arte contemporânea ultrapassou o problema da representação. Essas exceções — os contra-relevos de Tatlin, as arquiteturas suprematistas

de Malevitch — estão fora das definições do que seja pintura, escultura, arquitetura. O mesmo se dá com os trabalhos do grupo neoconcreto — e daí o nome de não-objeto. Acredito que uma arte realmente não-representativa repele as noções acadêmicas de gênero artístico. O próprio conceito de arte vacila, se não o tomamos na acepção fundamental de experiência primeira.

A — Quer dizer que, na sua opinião, pintura e escultura acabaram...

B — Ou talvez nunca tenham, de fato, existido. Pelo menos na época moderna, todo artista trabalha no limite de sua arte, tentando ultrapassá-lo. Trata-se sempre de uma antiarte. O que importava para Brancusi — quer ele o soubesse ou não — não era fazer escultura, mas a escultura. Contraditoriamente, para fazer a escultura, ele se distanciava cada vez mais de tudo o que se conhecia como escultura. O mesmo pode-se dizer de Pevsner, de Vantongerloo, de Picasso, de Mondrian, de Kandinsky, de Malevitch, de Pollock etc. O artista busca, na pintura ou na escultura, a experiência primeira do mundo, mas a própria pintura (ou escultura) já é um mundo conceituado, que é preciso ultrapassar. E finalmente chegou-se ao momento atual, em que o artista já não se preocupa em fazer pintura ou escultura, para através delas reencontrar a experiência primeira do mundo: tenta precipitar diretamente essa experiência. É uma redescoberta do mundo: as formas, as cores, o espaço não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência viva e indeterminada do homem. Lidar diretamente com esses elementos, fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-lo pela primeira vez. E aqui se observa outra diferença fundamental entre um quadro e um não-objeto: aquele nasce de um esforço do artista para, gradativamente, romper o mundo já conceitual da linguagem artística — vem-se de fora para dentro, da significação usual para uma nova significação; o não-objeto irrompe de dentro para fora, da não-significação para a significação.

A — Dentro da teoria do não-objeto, como se coloca precisamente o problema da poesia?

B — Também o poeta busca a experiência primeira do mundo, também ele trabalha no limite da linguagem poética.

Na época moderna, vimos a destruição das formas fixas de estrofe, de verso, para chegar-se ao verso livre. Mas, depois, o verso livre também tornou-se um instrumento estereotipado: rebentou-se a sintaxe e chegou-se à palavra como elemento primeiro. Da mesma maneira que a cor libertou-se da pintura, a palavra libertou-se da poesia. O poeta tem a palavra, mas já não tem um quadro estético preestabelecido onde colocá-la habilmente. Ele se defronta com ela desarmado, sem nenhuma possibilidade definida mas com todas as possibilidades indefinidas. O que importa não é fazer um poema — nem mesmo fazer um não-objeto — mas revelar o quanto de mundo se deposita na palavra.

A — Você já escreveu que, no que se refere à poesia, o não-objeto é a procura de um lugar para a palavra. Que quer dizer isto?

B — É que a palavra ou está na frase — onde perde sua individualidade — ou no dicionário, onde se encontra sozinha e mutilada, pois é dada como mera denotação. O não-objeto verbal é o antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra.

A — Há, então, uma fusão de pintura, relevo, escultura e poesia?

B — Creio que não. Planos, formas, cores são elementos da realidade, antes de serem elementos de uma linguagem artística. No não-objeto os elementos plásticos não são usados com o mesmo sentido que na pintura ou na escultura. Já são escolhidos segundo um propósito verbal, isto é: da mesma maneira que um poeta tradicional elabora seu poema convocando e repelindo palavras, o poeta neoconcreto convoca, além das palavras, formas, cores, movimentos, num nível em que a linguagem verbal e a linguagem plástica se interpenetram. Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na "simbólica geral do corpo" (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros.

A — O não-objeto deve ter movimento?

B — Nessa altura, cabe esclarecer que não digo como deve ser o não-objeto, mas apenas defino o que já existe, o que está feito. A maioria dos não-objetos existentes implica, de uma forma ou de outra, o movimento sobre ele do espectador ou do leitor. O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra — e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. O não-objeto é concebido no tempo: é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes — e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de 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.