

O Não-Objeto em Perspectiva **Crítica e Desafios à Historiografia da Arte Neoconcreta**

Roney Jesus Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo
roney-ribeiro@hotmail.com

Resumen: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la problemática relacionada con la noción de No-Objeto, entendida como un obstáculo para la construcción de una historiografía del arte Neoconcreto. Se trata de un estudio de carácter teórico, basado en un enfoque cualitativo y sustentado en una investigación bibliográfica, con énfasis en la teoría del No-Objeto formulada por el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar. A lo largo del texto, se propone un breve análisis de obras que dialogan con la desmaterialización del objeto artístico y la resignificación del objeto en el contexto del arte contemporáneo.

Palabras clave: arte; neoconcretismo; historiografía; objeto; no-objeto.

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre a problemática relacionada à noção de Não-Objeto, compreendida como um entrave para a construção de uma historiografia da arte neoconcreta. Trata-se de um estudo de natureza teórica, fundamentado em uma abordagem qualitativa e respaldado por pesquisa bibliográfica, com ênfase na teoria do Não-Objeto formulada pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar. Ao longo do texto, propõe-se uma breve análise de obras que dialogam com a desmaterialização da arte e com a resignificação do objeto artístico no contexto da arte contemporânea.

Palavras-chave: arte; neoconcretismo; historiografia; objeto; não-objeto.

Abstract: This article aims to reflect on the issues surrounding the notion of the Non-Object, understood as a challenge to the construction of a historiography of Neoconcrete art. It is a theoretical study based on a qualitative approach and supported by bibliographic research, with emphasis on the theory of the Non-Object formulated by the poet and art critic Ferreira Gullar. Throughout the text, a brief analysis is proposed of artworks that engage with the dematerialization of the art object and the redefinition of the object within the context of contemporary art.

Key-words: art; neoconcretism; historiography; object; non-object.

1. Considerações Iniciais

Neste texto, pretendemos ampliar reflexões acerca da perspectiva crítica, teórica e metodológica da “Teoria do Não-Objeto”, elaborada por Ferreira Gullar, compreendendo-a como um marco conceitual do Neoconcretismo. O ensaio de Gullar organiza-se em três eixos temáticos fundamentais: no primeiro, o autor problematiza a “morte da pintura”, entendida como esgotamento dos limites tradicionais da representação e da bidimensionalidade; no segundo, discute a relação entre obra e objeto, questionando a redução da arte a um ente puramente material e racionalizável; por fim, em “Formulação Primeira”, apresenta o não-objeto como uma transformação subversiva da arte convencional, afirmando uma obra que se realiza na experiência sensível e temporal do espectador.

Como afirma o próprio Gullar, o não-objeto “não é a negação do objeto, mas a afirmação de uma nova categoria estética” (Gullar, 2007, p. 86), que rompe com os pressupostos do formalismo construtivo. Para tanto, analisamos o manifesto buscando refletir sobre a problemática do não-objeto como um impasse produtivo para a construção de uma historiografia da arte neoconcreta, uma vez que ele tensiona categorias tradicionais da crítica e da história da arte. Nesse sentido, dialogamos com outros autores, como Ronaldo Brito, para quem o neoconcretismo representa “uma inflexão crítica no interior do projeto construtivo brasileiro”, ao deslocar a obra do plano da objetividade formal para o da experiência vivencial (Brito, 1999, p. 14). Desse modo, mantemos a organização original do manifesto proposto por Gullar, articulando-a às contribuições e posicionamentos críticos que ajudam a aprofundar a compreensão do não-objeto no contexto histórico e teórico da arte brasileira.

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.

Observa-se que 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.

As reflexões realizadas neste artigo se ancoram nos estudos realizados por Jorge Soledar no texto “Apontamentos da Teoria do Não Objeto como problemática na construção da historiografia da Historiografia da Arte Neocroncreta”. Como o texto citado apresenta uma percepção muito clara e coesa da problemática na “Teoria do Não-Objeto”, optamos por usá-lo como norteamento para a compreensão das críticas lançadas por definida por Ferreira Gullar. Para o diálogo com Soledar (2008, 2011), também usamos como superte teórico-crítico autores como Immanuel Kant (2001), o próprio Ferreira Gullar (1998, 2007, 2008), Ronaldo Brito (1985, 1999), Alberto Tassinari (2001), entre outros.

2. O Não-Objeto

Publicado no *Suplemento Dominical de O Jornal do Brasil*, o texto “Teoria do Não-Objeto”, de Ferreira Gullar, apresenta contribuições decisivas para a II Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Palácio da Cultura, no então Estado da Guanabara, entre 21 de novembro e 20 de dezembro de 1960. Nesse texto, Gullar organiza sua reflexão em eixos temáticos como a morte da pintura, o objeto-obra e a formulação primeira do não-objeto, propondo uma ruptura com a concepção tradicional da obra de arte como objeto autônomo e racionalizável. Segundo o autor, o não-objeto não é uma negação do objeto, mas “uma nova categoria de obra, que não se esgota nem na representação nem na objetividade material” (GULLAR, 2007, p. 86).

Como já mencionado, o conceito de não-objeto está diretamente relacionado ao Neoconcretismo, movimento surgido no Rio de Janeiro em 1959, que, conforme analisa Ronaldo Brito (1999), representa uma inflexão crítica no projeto construtivo brasileiro ao questionar o racionalismo estrito e a objetividade formal herdados do concretismo. Para Brito (1999, p. 85), o neoconcretismo desloca a obra de arte do domínio exclusivo da estrutura e do cálculo para o campo da experiência sensível, temporal e corporal, na qual o sentido não está previamente dado, mas se constitui na relação entre obra e espectador. Nesse contexto, o não-objeto formula teoricamente essa mudança, ao propor uma obra que não se reduz a objeto material nem a forma geométrica, mas se realiza como acontecimento vivido, aberto à participação e à percepção. Tal deslocamento afirma a arte como experiência e não como mera construção formal, redefinindo o lugar do sujeito na produção do sentido artístico.

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 (Brito, 1985). 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 confluí 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. Se pautando 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, Soledar (2008) nos lembra, 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].

Aprofundando a reflexão de Soledar, a *coisa em si*, em Kant, não pressupõe que o pensamento seja capaz de conhecer as coisas tal como elas são independentemente do sujeito. Para o filósofo, o conhecimento não é uma apreensão direta do real em sua essência, mas o resultado da relação entre o sujeito e o objeto,

mediada pelas formas a priori da sensibilidade e pelas categorias do entendimento. Nesse sentido, aquilo que conhecemos não é a coisa em si (*Ding an sich*), mas o fenômeno, isto é, a coisa tal como aparece para nós. Como afirma Kant (2001, p. 41), “não conhecemos das coisas senão aquilo que nós mesmos nelas colocamos” evidenciando que o conhecimento é condicionado pelas estruturas do próprio sujeito cognoscente.

A *coisa em si* permanece, portanto, como um limite do conhecimento: ela existe, mas é incognoscível, pois não pode ser dada na experiência sensível nem submetida às categorias do entendimento. Kant esclarece essa distinção ao afirmar que “chamamos fenômeno ao objeto de uma intuição empírica, e númeno à coisa considerada em si mesma” (Ibidem, p. 307). Sendo assim, o que conhecemos é sempre “em nós”, isto é, no âmbito da experiência possível, enquanto a coisa em si funciona como um conceito-limite que demarca até onde o conhecimento humano pode ir, sem jamais alcançar a realidade em sua totalidade absoluta.

Disso compreendemos, que a distinção kantiana entre fenômeno e coisa estabelece estreita ligação com a formulação do “não-objeto” de Ferreira Gullar, na medida em que ambos questionam a redução do real a um objeto plenamente apreensível pelo conceito. Assim como, em Kant, o conhecimento não alcança a coisa em si, mas apenas o modo como ela se manifesta ao sujeito, o não-objeto neoconcreto não se define como objeto fechado e racionalizável, e sim como experiência sensível que se realiza na relação com o espectador. Gullar recusa o objeto artístico como entidade autônoma e estável, privilegiando sua vivência fenomenológica. Desse modo, o não-objeto não é coisa a ser conhecida, mas acontecimento a ser experienciado. Essa aproximação revela uma crítica comum ao racionalismo e à objetificação do sentido.

Por isso, somos levados a concordar que 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 espectador 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. Sobre a Morte da Pintura

Gullar faz referência a uma “história da ruína” da representação, que culminaria na pulverização do objeto e na crise definitiva da mimese, iniciada, segundo ele, com o impressionismo. Para o crítico, a pintura de Claude Monet já não buscava a fixação objetiva da forma, mas a apreensão do objeto dissolvido na experiência sensível da luz, uma vez que “o objeto deixa de ser o centro da pintura para tornar-se um pretexto à manifestação da luminosidade” (Gullar, 2007, p. 90). Em obras como *Water Lilies* (1906), esse processo se radicaliza, pois, a imagem não se organiza mais a partir da estabilidade do objeto no espaço, mas da vibração cromática e da impressão visual momentânea, o que, segundo Gullar, conduz à desagregação progressiva da forma e à perda de sua identidade representativa (Ibidem, 2007, p. 91).

Tal leitura encontra ressonância na análise de Ronaldo Brito, para quem a modernidade artística instaura um movimento contínuo de negação da representação tradicional, deslocando a obra para o campo da experiência perceptiva e da autonomia da linguagem visual (Brito, 1999). Assim, a pintura impressionista, longe de representar apenas uma inovação técnica, passa a figurar, no horizonte teórico de Gullar, como um momento decisivo na crise do objeto e na abertura do caminho que conduzirá às formulações radicais da arte moderna e, posteriormente, ao não-objeto neoconcreto.

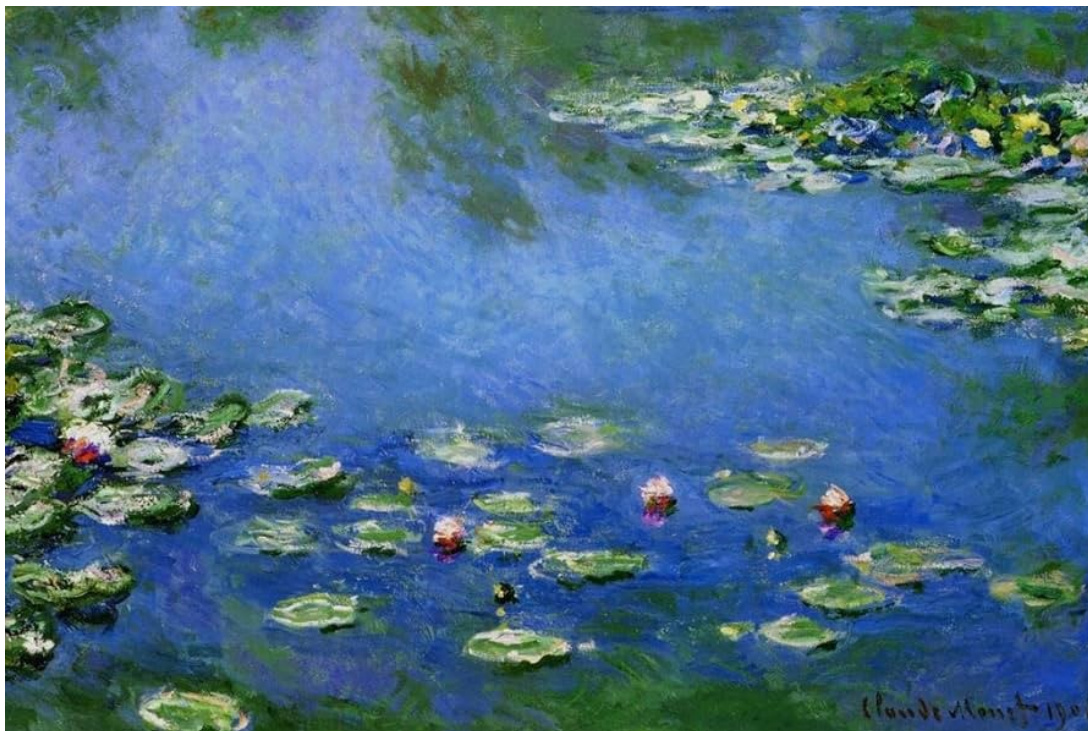


Figura 1. Claude Monet: *Water Lilies* – detalhe (1906). 87,6 x 92,7 cm, acervo do Instituto de Arte de Chicago. Fonte: <https://www.famsf.org/artworks/water-lilies>.

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). Essa colocação problematiza o alcance e as implicações dessa formulação no interior da Teoria do Não-Objeto. Tal consciência não se limita a uma ampliação sensorial da experiência estética, mas implica uma crítica radical às categorias tradicionais da arte, sobretudo à centralidade da representação e à autonomia do objeto artístico.

Em Gullar, o corpo e a percepção não aparecem como instâncias imediatas ou naturais, mas como campos historicamente tensionados pela crise da pintura figurativa e pelo esgotamento do paradigma mimético. Assim, a “consciência corporal” mencionada por Soledar (208) deve ser entendida menos como retorno à sensibilidade pura e mais como resultado de um processo crítico, no qual a obra exige do espectador uma participação ativa e reflexiva. Desse modo, a percepção deixa de ser passiva e passa a constituir-se como prática crítica, deslocando a arte do regime da contemplação para o da experiência.

Por isso, o que importa agora não são mais os objetos representados, visto que não apenas a tela, mas

também a moldura se torna objetos 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). Essa ideia pode ser melhor problematizada ao se considerar que, em Gullar, essa crítica não se limita a uma denúncia dos limites físicos da tela, mas envolve uma recusa mais ampla da passividade perceptiva instaurada pelo regime representacional. Ao reduzir a experiência do corpo a um ponto de vista fixo e frontal, a pintura tradicional transforma a percepção em um ato meramente óptico, esvaziando sua dimensão temporal, tátil e relacional. Nesse sentido, os elementos constitutivos da obra de arte - a tela e a moldura - tornam-se não apenas suportes materiais, mas dispositivos históricos de controle do olhar, sendo, por isso, alvo de resistência e de intensos debates na arte contemporânea.

É nesse horizonte crítico que se insere a leitura de Alberto Tassinari, que, em *Objeto Moderno* (2001), compreende a arte contemporânea como uma segunda fase da arte moderna, marcada pela problematização do suporte e pela expansão da obra no espaço. Segundo o autor, a arte moderna tardia passa a evidenciar a própria condição material e espacial da obra, fazendo do suporte não mais um meio neutro, mas um problema constitutivo do trabalho artístico (Tassinari, 2001, p. 43). Ao apontar *Tela* (1955), de Jasper Johns, como marco inaugural desse momento, Tassinari reforça a ideia de que a crise da pintura não implica seu desaparecimento, mas sua reinvenção como questão crítica - aspecto que dialoga diretamente com a leitura de Gullar sobre os limites e impasses da tela enquanto forma de organização da experiência perceptiva.



Figura 2. Jasper Johns, *Tela*, (1955). 1955, mede 1,07 x 1,54 metros. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78393>.

Lygia Clark antes disso 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). A crítica formulada por Soledar pode ser aprofundada ao se compreender que sua observação não aponta apenas uma lacuna interpretativa em Tassinari, mas evidencia dois regimes teóricos distintos de abordagem da moldura e do suporte na arte contemporânea. De um lado, a leitura de Gullar, caracterizada por Soledar como “hermenêutico-vanguardista”, entende a moldura como um dispositivo restritivo herdado da tradição representacional, cuja superação exige uma ruptura radical com o estatuto do objeto e com a lógica da contemplação.

Nesse caso, a moldura representa um limite epistemológico e perceptivo que precisa ser dissolvido para que a obra se realize como experiência sensível e corporal. De outro lado, Tassinari não opera a partir de uma lógica de ruptura, mas de continuidade crítica, ao propor a existência de uma segunda fase da arte moderna, na qual a moldura não é negada, mas ressignificada como elemento constitutivo da obra. Assim, como aponta Soledar (2008), a ausência de articulação entre essas perspectivas não é apenas metodológica, mas conceitual: enquanto Gullar interpreta a crise da representação como impasse e superação, Tassinari a compreende como desdobramento histórico. A observação de Soledar, portanto, ilumina uma tensão

fundamental nos estudos sobre a arte contemporânea, ao evidenciar que diferentes teorias do suporte e da moldura implicam concepções divergentes sobre ruptura, continuidade e o próprio estatuto da obra de arte.

Em suma, 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. Para Tassinari (2001, p. 17-34)

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.

Nesse sentido, 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. Assim, 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 Mondrian e Kazimir Malevich.

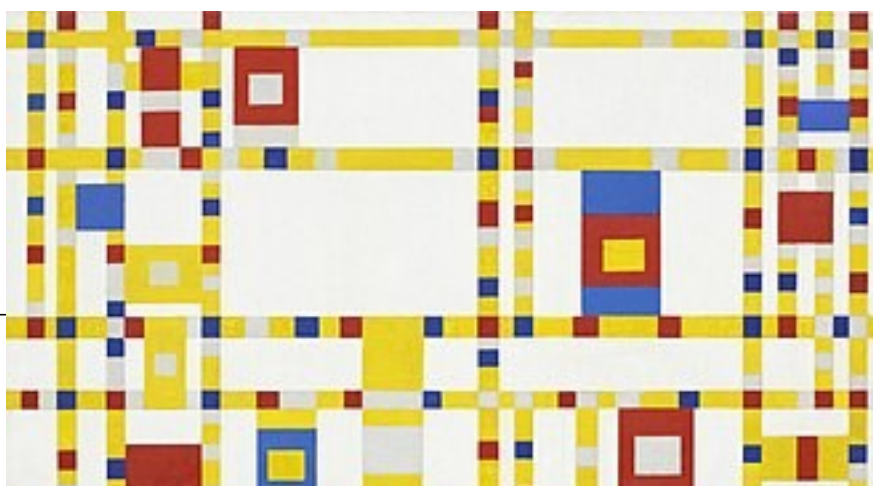


Figura 3. Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43). 127 x 127 cm e está localizado no Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78682>.

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. Entre 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, p. 192) acrescenta que:

[...] quando a pintura abandona radicalmente a representação como no caso de Mondrian, Malevich 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.

Nesta passagem, Gullar (2007) enfatiza que, ao abandonar a representação tradicional, como exemplificado por Mondrian, Malevich 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), Gullar identifica um momento decisivo da arte moderna e contemporânea em que a separação tradicional entre arte e vida cotidiana começa a se dissolver. Práticas experimentais como a *Merzbau* (1933), de Kurt Schwitters, exemplificam esse deslocamento ao integrar materiais ordinários, resíduos e fragmentos do mundo real em uma construção espacial contínua, na qual já não é possível distinguir claramente obra, ambiente e objeto utilitário. Essa “confusão” não deve ser entendida como perda de critérios estéticos, mas como uma crítica radical à autonomia da obra de arte, que deixa de se afirmar como entidade isolada para se constituir como experiência situada, inseparável do espaço e do tempo em que ocorre. Assim, a arte passa a incorporar dimensões antes consideradas externas a ela, como o acaso, a materialidade bruta e a presença corporal do espectador.

Nesse contexto, o não-objeto formulado por Gullar emerge como uma resposta teórica a essa transformação histórica, ao propor uma obra que não se define nem como objeto artístico tradicional nem como objeto comum, mas como acontecimento perceptivo. O valor estético, portanto, não reside mais na forma acabada ou na contemplação distanciada, mas na interação direta entre corpo, espaço e matéria, em um processo aberto e relacional. Essa perspectiva encontra ressonância nas experiências neoconcretas de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, para os quais a obra só se realiza plenamente na ação e na vivência do participante. Desse modo, a arte deixa de se encerrar em si mesma e se abre ao mundo, afirmando-se como prática experimental que transforma a percepção e redefine o papel do sujeito na construção do senti-

do estético.

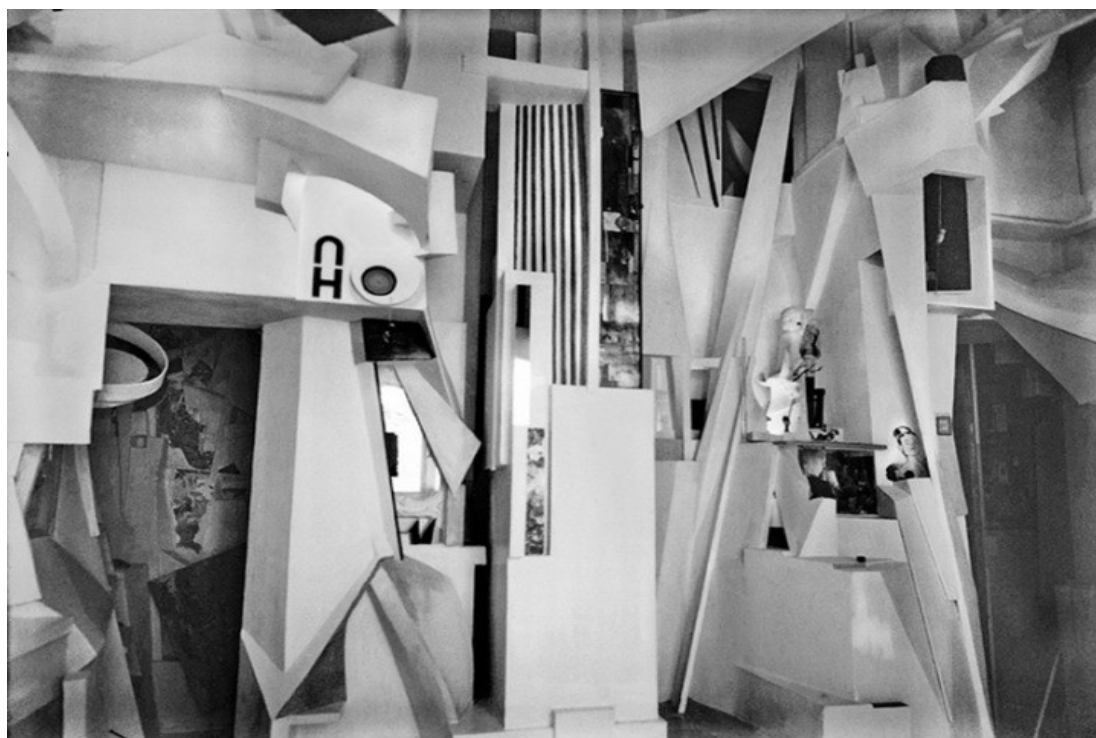


Figura 4. Kurt Schwitters, *Merzbau* (1933). Fonte: <https://www.tate.org.uk/>

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 Malevich. 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.

Malevich e Mondrian, ao buscarem romper com as convenções da arte moderna, empreenderam um esforço radical de eliminação do objeto como referência representacional, deslocando a obra para o campo da abstração absoluta. No caso de Malevich, as *Architectona* e os *Contra-relevos* suprematistas não se organizam a partir de uma lógica mimética, mas exploram relações fundamentais entre formas geométricas, verticalidade e horizontalidade, instaurando uma tensão espacial que sugere movimento e expansão, mesmo em estruturas aparentemente estáticas. Essas composições propõem uma experiência visual que não remete ao mundo exterior, mas a um sistema autônomo de relações formais, no qual a obra afirma sua independência em relação à natureza e à narrativa.

Entretanto, como observa a crítica posterior — em especial aquela mobilizada por Ferreira Gullar —, essa ruptura não se completa plenamente, pois permanece vinculada ao suporte tradicional da arte e a uma concepção idealizada do espaço. Ainda que Malevich e Mondrian tenham construído uma nova linguagem visual baseada em formas puras, a obra continua circunscrita à tela ou ao objeto escultórico, mantendo certa distância da experiência direta do mundo. Nesse sentido, suas propostas podem ser compreendidas como etapas decisivas no processo de crise da representação, mas que só seriam levadas às últimas consequências com as práticas contemporâneas e neoconcretas, nas quais a arte abandona a autonomia formal em favor de uma vivência sensível, corporal e relacional, abrindo caminho para a formulação do não-objeto.

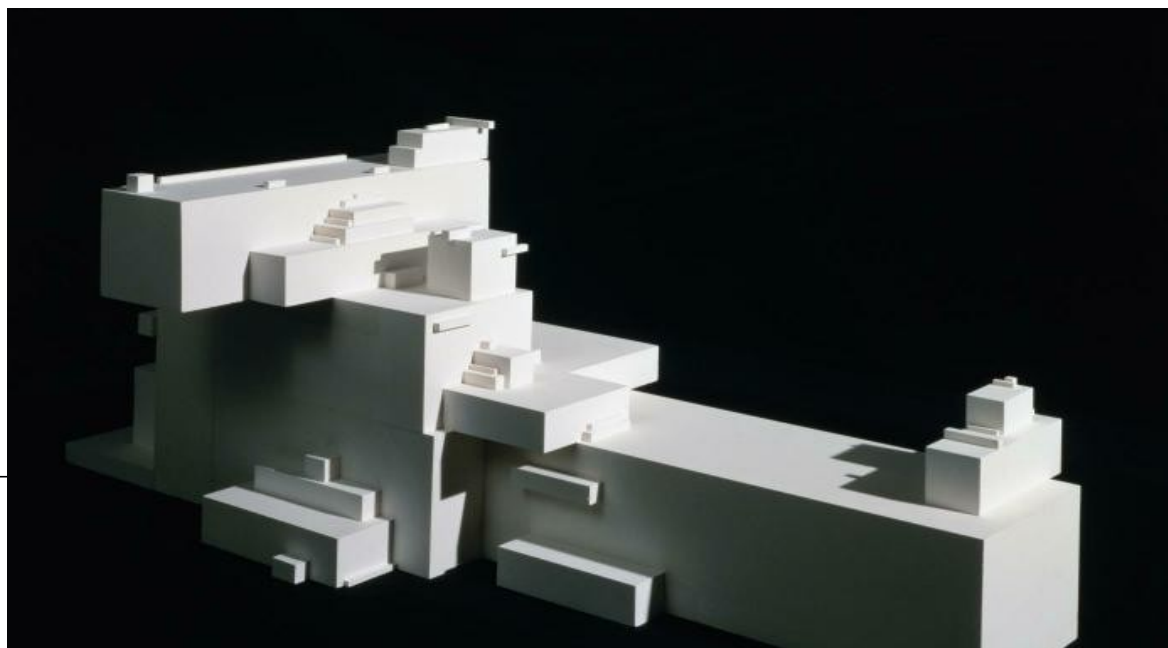


Figura 5. Kazimir Malevich, *Alpha Architecton* (1923). Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/>.

Essa obra de Malevich, é composta por formas geométricas brancas e abstratas, se afasta 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, Malevich 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 Malevich. 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 Malevich (1959, p. 67-84):

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 suprematista, 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.

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. A observação de

Soledar de que a escultura construtivista, ao repensar a base tridimensional da escultura e extrair de seu volume uma estrutura capaz de se sustentar no espaço, serviu de base para a elaboração crítica de Gullar acerca da moldura e da tela permite compreender o deslocamento conceitual operado pelo neoconcretismo. Ao tomar essas experiências espaciais como referência, Gullar identifica na escultura construtivista um modelo de superação das convenções bidimensionais da pintura, evidenciando que a obra não precisa mais se organizar a partir de um plano delimitado e frontal. A moldura e a tela, nesse contexto, deixam de ser elementos neutros para revelar-se como dispositivos históricos que condicionam a percepção e o sentido da obra.

Assim sendo, a analogia proposta por Gullar não visa simplesmente negar a pintura, mas tensionar seus limites ao afirmar uma arte que se expande no espaço e convoca o corpo do espectador. Desse modo, as experiências construtivistas funcionam como um antecedente crítico para a formulação do não-objeto, ao apontar a passagem da representação para a experiência espacial e perceptiva. 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 Amilcar de Castro” (Gullar, 2007, p. 93), ressaltando a proximidade conceitual entre formas artísticas que rompem com a tradição e se articulam no espaço real.

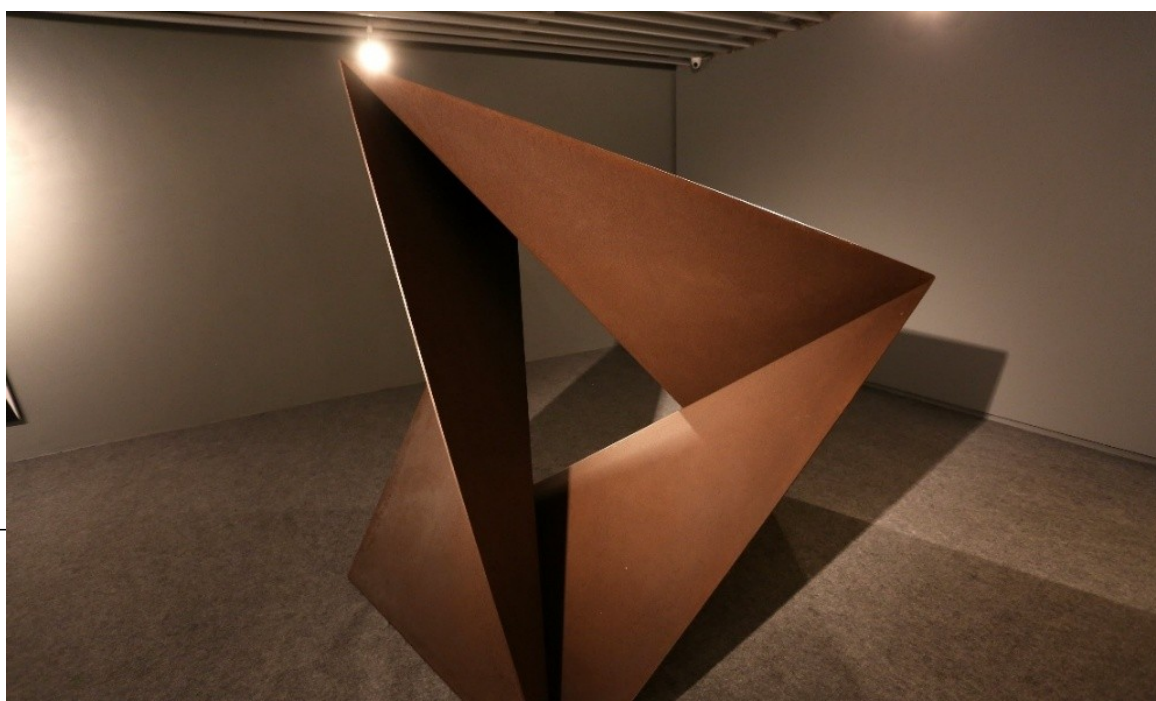


Figura 6. *Estrela*, de 1952, Amílcar de Castro. Fonte: <https://minastenisclub.com.br/>.

Gullar (2007) defende a convergência entre escultura e pintura a partir de um ponto comum em que ambas se afastam de suas origens tradicionais, deslocando-se do campo da representação para o da experiência. O conceito de não-objeto, nesse sentido, propõe uma nova categoria artística que não se define pela forma ou pela função representacional, mas pela vivência sensível e temporal do espectador. Embora Gullar recorra com frequência às noções de opacidade e transparência, esses conceitos não são sistematicamente definidos em seu ensaio; ainda assim, operam como chaves interpretativas para distinguir o objeto tradicional do não-objeto.

Ronaldo Brito observa que o neoconcretismo desloca a obra do plano da visibilidade para o da experiência, instaurando uma situação em que o sentido não é dado, mas construído na relação com o espectador (Brito, 1999, p. 58). Nessa perspectiva, obras como os *Bichos*, de Lygia Clark, e as esculturas de Amílcar de Castro podem ser compreendidas como opacas - não por ocultarem o sentido, mas por recusarem a transparência imediata da forma, exigindo a participação ativa do corpo.

Esse entendimento dialoga com Mário Pedrosa (1981, p. 205), para quem a arte neoconcreta inaugura uma experiência estética de natureza fenomenológica, na qual a obra só se completa no ato perceptivo do sujeito. Essa dimensão interativa e corporal também influencia Hélio Oiticica, cujos *Parangolés* radicalizam a ideia de participação, convertendo a obra em acontecimento vivencial; como afirma Paulo Herkenhoff (1996, p. 34), trata-se de uma arte que substitui a contemplação pela vivência e o objeto pela situação. Assim, a opacidade do não-objeto não indica fechamento, mas abertura à ação, à experiência e à construção compartilhada de sentidos.



Figura 7. *Parangolé P4 Capa 1* (1964), Hélio Oiticica. Fonte: <https://clickmuseus.com.br/conheca-os-parangoles-de-oiticica/>.

Como observado, os *Parangolés* (1964) configuram-se como obras híbridas - entre vestimenta, escultura e performance - que só se completam com a participação ativa do corpo em movimento, subvertendo radicalmente a lógica da arte contemplativa. Essa dimensão participativa aproxima-se do que Brito (1999, p. 87) identifica como um deslocamento decisivo da obra para o campo da experiência, no qual a arte deixa de ser objeto para tornar-se situação. Do mesmo modo, Pedrosa (1996, p. 112) compreende essas proposições como parte de uma arte que solicita o espectador enquanto sujeito sensível, afirmando que a obra moderna avançada exige uma participação perceptiva e criadora do observador.

Tanto em Lygia Clark quanto em Hélio Oiticica, há uma superação da moldura e do pedestal em favor de “experiências abertas, nas quais o corpo do outro é condição de existência da obra” (Herkenhoff, 1998, p. 45). Nesse sentido, obras como *Bicho* e os *Parangolés* exemplificam os “objetos especiais” mencionados por Gullar, pois ultrapassam os limites tradicionais da obra de arte e se afirmam como não-objetos, realizados plenamente na vivência sensorial, interativa e coletiva.

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 Malevich. 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 observação de Soledar aprofunda criticamente o alcance da ruptura proposta por Gullar ao indicar que,

embora Mondrian e Malevich tenham levado a pintura a um grau extremo de abstração e negação da figuração, permaneceram ainda presos ao suporte tradicional da arte, isto é, à tela e à lógica interna da linguagem pictórica. Nesse sentido, a subversão operada por esses artistas foi sobretudo formal e conceitual, não alcançando a dimensão experiencial defendida por Gullar.

Ao não trocar a tela e a base pela experiência direta na realidade (Ibidem), a arte não figurativa histórica manteve-se no campo da contemplação e da autonomia da obra, sem envolver o corpo do espectador como instância constitutiva do sentido. A crítica de Soledar, portanto, evidencia que a transformação radical proposta pelo não-objeto não reside apenas na superação da figuração, mas na redefinição da própria condição ontológica da obra, que deixa de ser um objeto estético fechado para tornar-se acontecimento sensível e vivencial. Assim, a experiência direta na realidade - central ao neoconcretismo - aparece como o verdadeiro ponto de ruptura que Mondrian e Malevich apenas anunciaram, mas não efetivamente realizaram.

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 (2007, p. 94) 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 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 Malevich” (Ibidem, p. 20).

A observação de Soledar evidencia uma lacuna crítica relevante, ao apontar a ausência de um percurso histórico consistente sobre a problemática da moldura e da base na crítica de arte, nacional e internacional. Nesse sentido, o esforço de Gullar nesse eixo temático ganha importância por buscar enfrentar uma questão estrutural da arte moderna que havia permanecido marginalizada no debate teórico. Ao conceber a arte como uma formulação originária do mundo “como pensamento”, esse crítico não apenas reinscreve a obra no campo da experiência, mas também dialoga, ainda que criticamente, com o essencialismo presente no suprematismo de Malevich.

Contudo, enquanto Malevich tende a afirmar uma essência absoluta e transcendental da forma, Gullar desloca essa essência para o campo da vivência concreta, sensorial e sensível, aproximando o pensamento da arte de uma experiência encarnada no mundo. Sendo assim, sua reflexão tensiona e ao mesmo tempo supera o legado modernista, propondo uma arte que não se fecha em princípios universais, mas se realiza na relação dinâmica entre obra, espaço e sujeito. Essa reflexão dialoga intimamente com as contribuições de Mário Pedrosa e Paulo Herkenhoff, que também problematizam a dimensão fundacional da arte moderna e contemporânea no Brasil.

Pedrosa (1996), ao defender a arte como “exercício experimental da liberdade”, entende a obra não como representação do mundo, mas como um modo de pensamento sensível que se constrói na experiência, antecipando a recusa de categorias fixas como moldura e base. Essa concepção dialoga diretamente com a leitura de Gullar destacada por Soledar, na medida em que ambos concebem a arte como formulação originária, não subordinada à mimese. Já Herkenhoff (1998) amplia essa discussão ao interpretar o neoconcretismo como um deslocamento do objeto artístico para o campo ético, sensorial e relacional, no qual a obra se torna um “campo de experiência” aberto. Assim, embora Gullar se aproxime de um certo essencialismo, como observa Soledar ao relacioná-lo a Malevich, tanto Pedrosa quanto Herkenhoff ajudam a compreender essa formulação menos como retorno metafísico à essência e mais como uma estratégia crítica para redefinir a arte a partir da experiência viva e histórica do sujeito.

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. Defen-

demos 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.

A afirmação de Brito reforça não apenas a centralidade da atuação de Gullar no Neoconcretismo, mas também a densidade conceitual de seu pensamento crítico, capaz de articular teoria, prática artística e reflexão histórica. A *Teoria do Não-Objeto* consolida-se, nesse sentido, como um texto fundador, pois sistematiza impasses que já atravessavam a produção de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amilcar de Castro, oferecendo-lhes um vocabulário crítico coerente. Como mostrado, a contribuição dialoga diretamente com reflexões de Mário Pedrosa, especialmente quando este concebe a arte como exercício experimental da liberdade e como experiência sensível ampliada, e com Paulo Herkenhoff, ao enfatizar a participação do corpo e a dimensão ética da obra. Ao romper com a convencionalidade da arte moderna e questionar os limites da representação, Gullar inaugura um campo de pensamento que não apenas interpreta a arte contemporânea brasileira, mas participa ativamente de sua constituição, tornando seu ensaio um ponto de convergência entre crítica, história e experimentação estética.

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) repositiva 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 relevância da teoria citada para a arte contemporânea brasileira pode ser justificada pelo modo como Gullar oferece uma fundamentação teórica capaz de distinguir o neoconcretismo de outras vertentes construtivas, especialmente do concretismo ortodoxo. Ao reposicionar o não-objeto como categoria central do movimento, Gullar não apenas descreve uma produção artística emergente, mas institui um critério crítico de leitura, no qual a obra deixa de ser entendida como forma autônoma e passa a ser concebida como experiência sensível e relacional. Nesse sentido, Ronaldo Brito (1999, p. 15) afirma que o neoconcretismo representa o momento em que o projeto construtivo brasileiro se volta criticamente sobre si mesmo, encontrando em Gullar seu principal formulador teórico. Tal leitura reforça a ideia de que o não-objeto opera como instrumento de subversão e ruptura, ao deslocar a arte do campo da racionalidade formal para o da vivência, da participação e da abertura ao sentido — elementos que passam a definir, de modo decisivo, a arte contemporânea no Brasil.

A ruptura com as influências tradicionais do modernismo fortalece a defesa do não-objeto em Gullar (2007). O crítico 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. Artistas como Lygia e Oiticica destacam-se por criar uma arte acessível e sensorial, tendo ambos levado essa tendência às suas últimas consequências. 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. 569).

Cabe também ressaltar, que a rica contribuição de Jorge Soledar para a compreensão da *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar reside, sobretudo, em sua leitura crítica e sistematizadora dos impasses conceituais deixados pelo próprio ensaio de Gullar, especialmente no que se refere às noções de opacidade, participação e superação dos suportes tradicionais. Ao evidenciar como a crítica de Gullar desloca a obra do regime da representação para o campo da experiência corporal e perceptiva, Soledar amplia o entendimento do não-objeto como categoria que não se define apenas formalmente, mas como prática que envolve o espectador de modo ativo.

Essa leitura dialoga diretamente com Ronaldo Brito (1999), para quem o neoconcretismo constitui uma inflexão crítica no projeto construtivo brasileiro, ao romper com o racionalismo e afirmar a obra como experiência sensível. Do mesmo modo, aproxima-se das reflexões de Mário Pedrosa (1981), que já defendia a arte como “exercício experimental da liberdade”, enfatizando a centralidade da percepção e da participação do público. Paulo Herkenhoff (1998), por sua vez, reforça essa perspectiva ao interpretar obras de Clark e Oiticica como dispositivos de ativação do corpo e do espaço social, nos quais a obra se completa na vivência. Mesmo deixando algumas lacunas, reconhecemos, que Soledar atua como mediador crítico entre a formulação teórica de Gullar e a tradição crítica brasileira, contribuindo para consolidar o não-objeto como conceito-chave para a compreensão da arte contemporânea no Brasil.

Em síntese, concordamos com muitas colocações tecidas por Soledar, mesmo que algumas vezes elas não sejam bem aprofundadas, visto que boa parte de suas reflexões são muito diretas - o que pode gerar dificuldade de compreensão ao seu leitor. Exemplo desse pouco aprofundamento elucidativo ocorre quando Soledar se apoia da “coisa em si” em Kant para refletir sobre “O Não-Objeto”, primeira proposição formulada na teoria gullariana. Ao pontuar essa questão, não afirmamos que o autor deixa de analisar ou examinar os pontos presentes na Teoria do Não-Objeto, formulada por Ferreira Gullar. O que fazemos é circunstanciar, que as análises realizadas por Soledar muitas vezes, carecem de maior aprofundamento.

Concluindo, trabalhamos na tentativa de sanar essas lacunas ampliando as reflexões. É essa tentativa de aprofundamento para elucidar algumas questões, de modo, a sanar as dúvidas de nossos leitores, que se configurou como o principal objetivo na escrita desse artigo. Paralelo a isso, fomos buscando meios de ampliar diálogos mostrando a proximidade da *Teoria do Não-Objeto*, de Ferreira Gullar com os estudos de

Mário Pedrosa e Paulo Herkenhoff, críticos de arte contemporânea, cujos trabalhos têm sido imprescindíveis como suporte para compreender muitas formulações teóricas como uma estratégia crítica para redefinir a arte a partir da experiência viva e histórica do sujeito social.

Referências

- Brito, R. (1985). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac Naify.
- Gullar, F. (1998). *Cortez. Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan.
- Gullar, F. (2007). *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify.
- Gullar, F. (2007). Manifesto Neoconcreto. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Gullar, F. (2007). Teoria do Não-Objeto. In: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Gullar, F. (2008). Teoria do Não-Objeto. In: Antonio Carlos Secchin (Org.). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores.
- Herkenhoff, P. (1996). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Herkenhoff, P. (1998). *O corpo da arte*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Kant, I. (2001). *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Malevich, K. (1959). *The non-objective world: the manifesto of suprematism*. Translated by Howard Dearstyne. Chicago: Paul Theobald Co.
- Pedrosa, M. (1996). *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: EDUSP.
- Pedrosa, M. (1981). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva.
- Soledar, J. (2011). Apontamentos da Teoria do Não-Objeto. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 119-130.
- Soledar, J. (2008). *Estudo Aberto: um ensaio sobre o não-objeto como mergulho na teoria neoconcreta*. 38f. Monografia (Bacharelado em Artes) – Graduação em Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre.
- Tassinari, A. (2001). *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.