

"Ideário Concreto"

PIMENTA, Cecília; LIMA, Maurício Nogueira. Revista Artes, dez 1983 - janeiro 1984 (p. 50-54).

Integrante do grupo concreto paulista "RUPTURA" no início da década de 50, Maurício Nogueira Lima significa um percurso sempre coerente na vertente da criatividade brasileira, paulista em particular. A paixão disciplinar deste artista encontrou no ideário concreto sua diretriz maior de pesquisa. A construção do seu discurso ideológico desenvolve-se em todos os níveis das mais diferentes linguagens expressivas: da pintura aos múltiplos serigráficos; da fotografia à programação gráfica; do desenho à arquitetura e urbanismo. Uma das mais recentes etapas desta produção traduz-se na resultante de uma preocupação, mais uma vez passional, pelos problemas da cidade, melhor, de uma cidade: São Paulo. Nogueira Lima revela-se um homem urbano – eminente e iminente – reconfortantemente urbano. Diante das recentes e avassaladoras ondas de nostalgia campestre (algumas até interessantes, e outras inquietantemente equivocadas; verdadeiros ciclones de ideias gramíneas), o trabalho proposto por Maurício, (que é inclusive tema de sua dissertação de mestrado na FAU/USP), é sem dúvida um novo alento. Espécie de bálsamo que é para todos nós, fruidores diários do rosto paulistano, suas feições urbanas.

A Tese "DA CIDADE - PARA A CIDADE" surge como resposta a todo um imenso grupo de indivíduos que chega a pressentir as delícias da cidade, sem, entretanto, gozar do real prazer que é integrar a classe dos seres urbanos. Humanos, afinal. É esse artista que, dosando as qualidades da disciplina com as da magia, vê São Paulo com carinho e a vibração de um disciplinado mago concretista. Dele recebemos o alerta rumo a uma nova visão desta São Paulo: uma cidade feita de formas e cores. Além de tudo, sobretudo, é de São Paulo de hoje que nos fala Maurício. Resguardada a inegável importância da preservação da memória desta

cidade, é um prazer ver Nogueira Lima criando hoje a memória a se preservar no futuro. Ainda, se lutar pelo fruto do passado é bom e salutar, ter o que guardar para o futuro é prazer declarado. Fruto dessa urbanidade apaixonada, surge a intervenção efetiva de Nogueira Lima na cidade, através da recuperação visual de uma área do centro paulistano. Esta proposta lhe foi feita em 78, pela EMURB e resultou num projeto de ambientação cromática para o Largo São Bento, através de intervenção visual nas empenas cegas dos edifícios do local.

Nesse trabalho, adotando o painel como complemento do espaço arquitetônico e como participante direto da formação sígnica da mensagem visual urbana. Maurício Nogueira Lima atinge um dos objetivos a que se propôs: mostrar que as raízes da moderna programação visual gráfica e urbana encontram-se nos movimentos da vanguarda histórica do século XX, principalmente naqueles de caráter construtivo, como: cubismo, construtivismo russo, neo-plasticismo e arte concreta em particular.

Se as raízes da nova feição da ambiência visual que compõe nosso cotidiano fincaram suas estacas no território da arte concreta, esta vertente da criatividade brasileira tem em MNL um elemento decisivo na batalha que se inicia com a implantação de suas primeiras origens, passado pela institucionalização do ideário concreto, até suas mais recentes resultantes criativas. Essa nova compreensão do urbano, e da própria arte concreta, proposta por Maurício, não é reflexão isolada, mas resultado do somatório de todas as etapas evolutivas do discurso ético/estético desse artista. Assim é que nossa conversa com Nogueira Lima transpõe os limites do simples registro histórico de seu percurso criativo; isso porque, a exemplo de seu trabalho, também em seus depoimentos, Maurício sacode os lençóis rançosos do elemento conhecido e institucionalizado, levando-nos a pressentir, desde o início, uma chance de desvendar as linhas construtivas de uma convicção passional, que leva esse artista a detectar o caminho do novo, o rumo da

vanguarda. Encarando vanguarda como denominação para uma arte que é linguagem de seu tempo.

artes: Como aconteceu sua adesão ao Grupo RUPTURA?

Maurício Nogueira Lima: As coisas começaram a acontecer em 1950. Eu cursava o colegial no Colégio Rio Branco, através de uma Bolsa que havia conseguido, e comecei a frequentar um curso de Desenho Industrial promovido pelo IAC (Instituto de Arte Contemporânea), vinculado ao MASP, que naquela época ficava na Rua 7 de Abril e já era dirigido pelo Bardi. Nesse curso começaram meus reais contatos com trabalhos de artistas como Max Bill e Le Corbusier, que inclusive fizeram exposições no Brasil naquele período. Os professores do curso eram da maior categoria e pretendiam promover aqui uma espécie de reedição da Bauhaus, os objetivos eram muito parecidos. Nesse período, estudei também a obra de Dali, como jovem adolescente que era, o surrealismo exercia sobre mim um grande fascínio. Inclusive meus primeiros trabalhos em pintura tinham uma temática francamente surrealista. Hoje compreendo que toda a simbologia onírica de forte carga erótica proposta por Dali servia sob medida para os problemas clássicos dos jovens adolescentes, reprimidos, em busca de metáforas para expressar-se. Pouco mais tarde passei a participar de vários concursos ligados a programação gráfica, capas de livros, cartazes e venci vários deles, inclusive o concurso de cartazes para o I Salão de Arte Moderna de São Paulo. Com isso, meu trabalho na área de programação gráfica passou a ser bastante conhecido, estava então com 21 anos. Foi por esse período que Waldemar Cordeiro foi ao MASP, interessado em conhecer os alunos do curso promovido pelo IAC, com o objetivo de formar um novo grupo. Era o início do grupo RUPTURA. Participei dele desde a sua formação. Nossas reuniões eram feitas numa Cabine da Biblioteca Municipal, que nos foi cedida por Sergio Milliet, e ali foi redigido o 1º

Manifesto Ruptura. Com o grupo retomei todo um trabalho na área de pintura, que já havia iniciado quando mais moço e abandonado a seguir por achar esta forma de expressão tendente a um certo elitismo, a partir daquele conceito de unicidade do objeto artístico desfrutado por um número restrito de pessoas, iniciados. Naquele momento o desenho industrial e a programação gráfica respondiam melhor aos meus objetivos de uma arte mais democrática. Foi mais tarde, com o grupo RUPTURA que retomei a pintura encarando-a sob novo aspecto, superando o problema da obra única, uma vez que a proposta do RUPTURA era de criar "objetos pictóricos" (não mais "telas únicas") que não estivessem restritos a unicidade, mas que fossem paradigmas, passíveis de reprodução e multiplicação. Em 52 entrei na Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, mas continuei desenvolvendo meus trabalhos na área de desenho industrial, programação gráfica e pintura. O grupo RUPTURA firmara-se durante os primeiros anos da década de 50, enquanto equipe de trabalho extremamente coesa, e em 1956 realizamos nossa primeira exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que depois foi também exibida no Ministério de Educação do Rio de Janeiro, em 1957.

artes: Como se estabeleceram as ligações do grupo concreto paulista com os movimentos da vanguarda ocidental ligados a mesma vertente criativa construtiva?

MNL: Para abordar esta ligação, acho que teremos que nos reportar ao que considero a primeira grande e decisiva influência para todo o processo de renovação da arte brasileira: a I Bienal de São Paulo. Deve haver quem não concorde, mas eu, pessoalmente, acredito que este foi uma espécie de marco inicial da arte moderna brasileira, verdadeiro divisor de águas. A I Bienal possibilitou nosso primeiro contato efetivo com a arte internacional contemporânea, digo nosso referindo-

me a um grupo de artistas que, como eu, não tinha qualquer possibilidade de viajar ao exterior, por absoluta falta de recursos. Logo a seguir, em 54, coincidindo com os festejos do IV Centenário de São Paulo, tivemos a II Bienal que foi, a meu ver, a mais importante de todas. A II Bienal trouxe o que verdadeiramente nos interessava, o abstracionismo geométrico europeu, o construtivismo russo, o movimento de Stijl de Piet Mondrian, que participou com uma exposição belíssima. Vieram ainda Calder, com os móveis e Picasso, com Guernica. Era quase inacreditável. Durante os 2 ou 3 meses de duração da Bienal, passamos nossos dias inteiros estudando e pesquisando os trabalhos expostos. Foi sem dúvida uma grande escola.

artes: Como você definiria seu trabalho nesses primeiros tempos do grupo concreto paulista?

MNL: Nessa época meu trabalho caracterizava-se por uma preocupação mais ligada a estrutura construtiva do que a cor, um interesse marcadamente voltado para o bidimensional. As pesquisas eram desenvolvidas em torno do vocabulário da estrutura bidimensional, como a linha e a retícula. Esses trabalhos eram quase sempre em preto e branco, a cor quase nunca era aplicada e quando isso acontecia o elemento cromático surgia no trabalho para diferenciar uma forma de outra, era o que chamávamos de "cor geográfica" (a exemplo dos mapas, onde a cor tem a função específica e objetiva de diferenciar uma região geográfica de outra). Meu trabalho nesse período apresentava toda uma preocupação com a problemática dos efeitos óticos, eu diria mesmo que relacionava-se bastante com os postulados mais tarde desenvolvidos pela Op Arte. Sobre isso há até um fato interessante, existe um trabalho meu de 1953 no acervo do MAC, construído em branco e preto, que caracteriza claramente esse problemática da Op. Durante certo período este trabalho esteve exposto

ao lado de um trabalho do Vararely, do mesmo período, com tendências francamente ligadas ao abstracionismo informal, orgânico, realizado a partir de grandes formas diluídas. Na verdade, Vararely, que é o grande nome internacional da Op Arte dirigiu suas pesquisas para esta área somente em fins da década de 50.

artes: Como foi a receptividade da crítica frente às primeiras realizações do grupo RUPTURA na década de 50?

MNL: Fomos bastante combatidos pela crítica. Nosso mais acirrado combatente em São Paulo foi sem dúvida Geraldo Ferraz, na época crítico do jornal OESP. Sendo extremamente ligado à corrente expressionista, Geraldo Ferraz era abertamente hostil ao ideário proposto pelo grupo RUPTURA, chamando nosso trabalho de "*Bauhaus Exercise*" entre outras coisas. Por outro lado, recebemos grande apoio do crítico José Geraldo Vieira, ligado à FSP, e também de Walter Zanini, que na época escrevia para um jornal chamado "Tempo", além da Folha. A verdade é que na década de 50 tivemos mais combatentes que adeptos, éramos uma espécie de artistas malditos. Na resposta a esses ataques, Cordeiro era sem dúvida o oponente mais vigoroso e também brilhante que havia no grupo. Aliás ele foi uma das pessoas mais inteligentes que conheci até hoje, e embora fosse também um grande teórico, sua erudição não era livresca, o que havia em Cordeiro era uma extraordinária sensibilidade que o fazia perceber com clareza qual era verdadeiramente o rumo novo, a vanguarda.

artes: Como foi a receptividade da ambiência cultural da época ao novo ideário proposto pelo grupo RUPTURA?

MNL: No início da década de 50 fomos vigorosamente combatidos pelos intelectuais ligados a uma ideologia fortemente populista, que

legitimava somente um tipo de arte que fosse diretamente relacionada ao Realismo Socialista soviético, do período Stalinista. A nosso ver, esse era um tipo de arte que se propunha a mostrar a reestruturação do mundo socialista, lançando mão de uma linguagem expressiva extremamente antiga, uma coisa maneirista e até mesmo burguesa. Verdadeira contração. Pressentimos o desajuste subjacente a este tipo de arte que propunha o relato de processos progressistas através de uma linguagem burguesa, pré-impressionista e, portanto, completamente inadequada. Estas observações não abrangem o caráter ou o mérito ideológico daquelas obras, mas buscam esclarecer que o tipo de arte legitimado na época era fundamentalmente ligado a uma tendência expressionista que, aliás, prestava-se melhor a um tipo de denúncia social mais pertinente a períodos anteriores àquele que vivíamos. Resumindo, era mais uma questão de discordância quanto ao ideário estético/expressivo do que quanto a conduta/postura ideológica.

artes: Que fator você apontaria como elemento diferencial entre o movimento concreto paulista e o carioca? Você concorda com a denominação proposta por Aracy Amaral - "Arte e Produção" - para o tipo de trabalho desenvolvido pelo grupo concreto de São Paulo?

MNL: Na realidade, o movimento concreto paulista foi mais radical que o carioca, a própria ambiência e o momento histórico vivido por São Paulo, na década de 50, explicam um pouco este aspecto diferencial. Vivendo um processo acelerado de industrialização e urbanização, São Paulo favorecia a implantação do ideário concreto. A cidade precisava de artistas que traduzissem seu momento, propondo uma nova linguagem, um novo discurso estético, adequado a seu tempo. O grupo concreto paulista propunha, inclusive, um novo conceito para o objeto artístico. O interesse pela produção da "obra de arte única", acessível somente para os "iniciados" – o que era um conceito elitista – e que era

um conceito já institucionalizado e absorvido pelos padrões da época; foi deslocado rumo a uma produção artística que buscava aplicação imediata e efetiva nos meios de produção industrial. É importante dizer que essa intenção abrangia os vários níveis do discurso artístico, não somente o design. Uma das preocupações mais marcantes do grupo Ruptura consistia em produzir trabalhos sempre passíveis de reprodução, multiplicação. Trabalhos que encontrassem transposição de linguagem e consequente aplicação nas áreas da indústria, da arquitetura, do urbanismo e mesmo do paisagismo. Diante disso acredito que a denominação "Arte e produção" pode ser uma forma de abordagem bastante interessante e adequada às intenções do grupo. Um exemplo da efervescência industrial paulista foi o novo tipo de merchandising desenvolvido naquele período: as grandes feiras promocionais, como a FENIT, UD, SALÃO DO AUTOMÓVEL, SALÃO DA CRIANÇA e outras. Na primeira FENIT, meu envolvimento com o processo de criação do evento deu-se praticamente em todos os níveis, desde a distribuição e projeto dos stands, até a programação visual ambiente e a criação do logotipo. Até mesmo o desenho de moda não escapou. Nossa equipe, que era formada por Cesar Luiz Pires de Mello, Arnaldo e eu, que mantinha também um escritório de arquitetura, literalmente desenvolveu um acompanhamento rigoroso de todas as etapas de elaboração deste evento. O positivo disso tudo era a oportunidade de transposição de nossas novas ideias concretistas ao processo criativo subjacente à organização desses tipos de evento. Era inclusive uma forma extremamente eficiente de veiculação do novo ideário, já que estas feiras recebiam um número enorme de visitantes diários. Outro ponto a considerar, é a oportunidade de contato e manipulação dos mais modernos recursos tecnológicos que nos proporcionou a montagem destas feiras. Isso levou-nos a uma nova percepção da relação arte/técnica, e a uma real operacionalização, deste novo instrumental, colocado a serviço de um também novo discurso estético.

artes: A idéia de coesão passada pelo grupo RUPTURA foi sempre muito forte, você inclusive chegou a recusar um convite para a Bienal de Veneza por ter sido feito em caráter individual. Fale-nos um pouco disso.

MNL: Isso foi em 1953. Inscrevi 5 trabalhos na II Bienal que não foram aceitos pelo Júri, estes trabalhos ficaram algum tempo no prédio do MAM, onde acabaram sendo vistos por Wolfgang Pfeiffer, que era Diretor daquele Museu na época. Pfeiffer era também o delegado brasileiro para a Bienal de Veneza e convidou-me a participar da mostra, representando o Brasil com 4 daqueles trabalhos. A perspectiva de ir a Veneza com 23 anos de idade me tirou três noites de sono. O entusiasmo era total. Mas havia também uma outra coisa extremamente forte e importante para mim: o grupo Ruptura. Nossa equipe de trabalho, em quem eu acreditava sem qualquer restrição. No grupo não havia lugar para o artista individual, tanto que nossos trabalhos não eram sequer assinados, nosso nome só era registrado no verso da imagem. Na verdade, a produção de um era a produção do grupo. Com esta convicção, e tendo sido o único do grupo a ter sido convidado para Veneza, só havia uma coisa a fazer: recusar o convite. E, afinal, o grupo foi desfeito pelo o que fatalmente iria ocorrer, mais cedo ou mais tarde: participações e iniciativas individuais por parte de alguns integrantes do grupo. Na época lutei violentamente contra esse tipo de coisa, que para mim significa um individualismo altamente prejudicial. Hoje, no entanto, vejo que as coisas não são bem assim, e compreendo que as atitudes que combati eram na verdade parte de um processo natural e legítimo, quase inevitável.

artes: E a década de 60? Como foi esse período para você e para a arte concreta?

MNL: A década de 60 foi muito rica em experiência e foi também bastante dramática. Até 1964 as coisas corriam muito bem, a partir daí os acontecimentos ocorridos a nível de nossa ambiência político-social naturalmente tiveram uma enorme influência sobre toda a minha atuação como artista e também como pessoa. Por assinar um telegrama de apoio a Cuba, frente a ameaça de uma invasão americana, documento que aliás foi assinado por centenas de pessoas, cheguei até a sofrer inquérito policial militar, o que foi uma dentre várias experiências bastante marcantes. Aquele clima geral de tensão não poderia deixar de influir também na minha produção artística. Nesse período passei a realizar trabalhos dentro de uma linguagem que não fazia parte do percurso projetado, mas que me parecia a única adequada a seu tempo. É quase um marco inicial desse período um quadro eminentemente gráfico que fiz, quase um cartaz, ou ainda melhor: um poema-objeto. Nesse trabalho a "manchete" é a palavra NÃO e o signo utilizado em trânsito para a ordem "é proibido virar à – esquerda". O quadro é mal realizado a nível de acabamento e de material, uma "arte povera". No fundo, o que eu queria era falar da miséria da forma mais contundente: com recursos miseráveis. Na verdade, esse é um trabalho nada metafórico, a mensagem é passada de forma essencialmente explícita. E assim parti para uma série de trabalhos que apresentam um tipo de linguagem quase panfletária. Também Cordeiro desenvolveu trabalhos nessa linha, que mais tarde chamou de "POPCRETOS". Foi nesse período que fechei o escritório de arquitetura e passei a dar aulas em Faculdade de Arquitetura.

artes: Essa ligação com o ambiente acadêmico, com a juventude dos anos 60, tem algo a ver com as séries que você desenvolveu sobre figuras que eram na época verdadeiros "ídolos da juventude", como Beatles, Pelé e Roberto Carlos?

MNL: Sem dúvida, esse contato com os estudantes e também com minhas duas filhas, adolescentes na época, abriu novas perspectivas para mim como pessoa e como artista. É desse período a série de trabalhos onde, sem abandonar toda uma consciência construtiva, há um desenvolvimento de uma pesquisa rumo a vertente da Pop Arte. São os poemas-quadro onde abordei símbolos daquele momento, como Pelé, Roberto Carlos e os Beatles. Nesses trabalhos desenvolvi uma arte figurativa, onde eram aplicados os processos construtivos, através de recursos estreitamente ligados à estrutura bidimensional, como a retícula e a fotografia. Especialmente a fotografia em alto contraste, onde são eliminadas todas as redundâncias; o claro escuro, o meio tom. Desse processo fotográfico eu obtinha o resultado que realmente me interessava: o branco e o preto absolutos. Há nisso toda uma preocupação com a problemática gestáltica, como a relação fundo/forma, por exemplo. Assim, com estas séries, eu alcancei a juventude dos anos 60, que era um pessoal muito bom, de garra, e me propus a devolver a esta juventude a minha visão de sua ambiência, seu momento.

artes: Como desenvolveu-se seu trabalho e qual era a posição da arte concreta na passagem dos anos 60 para os 70?

MNL: Ainda na década de 60 foi organizada em São Paulo a exposição NOVA OBJETIVIDADE. Essa mostra foi mais tarde apresentada no Rio de Janeiro, onde foi violentamente combatida, principalmente pelo Jornal do Brasil. Exemplo disso foi a inauguração (simultânea à dessa mostra) de uma exposição promovida pelo JB no MAM "Os Premiados do JB", com a clara intenção de esvaziar a NOVA OBJETIVIDADE. Mas tudo isso foi muito bom, na verdade essa exposição foi um evento provocador, um autêntico gerador de polêmicas, e essa foi sempre a tônica do movimento concreto paulista. Pouco mais tarde, já na década de 70,

senti que o ideário concreto, que começou com o Ruptura e o grupo do Rio, e se desenvolvera num clima marcadamente hostil, começava a encontrar amplo abrigo, estava já institucionalizado. A briga terminara e eu já podia voltar às minhas atividades de pesquisa, ao laboratório. Pude retomar as pesquisas onde promovia estreita ligação entre toda a problemática concretista, seu vocabulário, a problemática da cor. Não mais a “cor geográfica” da década de 50, mas a cor programada, surgido como elemento efetivamente atuante no discurso plástico.

artes: A reprodutibilidade do objeto artístico foi sempre um dos pontos mais defendidos pelo grupo concreto paulista, como você se posicionaria hoje diante dessa questão?

MNL: É cada vez maior a faixa de pessoas que realmente gosta e se interessa por um trabalho artístico, e não tem o menor interesse pelo objeto único. Isso só vem fortalecer a ideia que sempre tivemos quanto à eficiência e a legitimidade da aplicação da filosofia do múltiplo rumo à democratização da arte. Pessoalmente, acho que o objeto único só pode mesmo justificar-se em Museus, onde um grande número de pessoas pode vê-lo. O objeto único locado numa coleção particular tornou-se privilégio de muito poucos. Assim, acho que a gravura e o múltiplo têm função das mais importantes enquanto linguagem e meio de expressão autênticos. Indo mais longe, paralelamente ao conceito de reprodutibilidade há ainda um outro a ser analisado, que é o da mecanização dos processos de reprodução da obra de arte. É possível observar que mesmo algumas das modalidades essencialmente artesanais da gravura não têm porque tantos adeptos. No meu caso em particular, não há interesse maior em intervir nos processos de gravação de matrizes, para mim o múltiplo serigráfico tem um objetivo claro e definido que é o de reproduzir “n” vezes uma determinada imagem. Aliás eu sempre procuro deixar clara a diferença que há entre o múltiplo

serigráfico, que é feito a partir de processos fotográficos, fotolitos; e a serigrafia artística, essencialmente artesanal, realizada a partir da intervenção do artista em todas as suas etapas de execução; que é o tipo de trabalho desenvolvido por Nakakubo, aliás um trabalho do mais alto nível. Acho positivo deixar clara esta diferença porque inclusive algumas vezes recebi críticas alegando que estávamos chamando de gravura as serigrafias obtidas através de processos essencialmente fotográficos. Essa inadequação de denominação não partiu de mim, que sempre dominou este tipo de trabalho como "múltiplo". Na verdade, múltiplo e gravura são linguagens diferentes que atendem a objetivos também diferentes.

artes: Suas telas mais recentes apresentam novas propostas: o rigor de construção no traçado das linhas e definição de planos, a aplicação de cores chapadas e rigorosamente uniformes, dão lugar à uma maior liberdade de traçado e à presença de textura na aplicação das cores. Conte um pouco sobre essa nova etapa.

MNL: Realmente, estou mesmo trabalhando com um pouco mais de liberdade, mesmo porque essa é a melhor maneira de tratar a tela num momento em que meu maior interesse volta-se para a problemática da relação de cores. Nesse momento meu objetivo não é a forma bem acabada, geometricamente perfeita, ao contrário, minha intenção é libertá-la de seus limites. Meu real ponto de interesse é a cor, a luz, suas relações. Nesse caminho, também a intervenção do material usado, tinta e suporte, criando texturas é totalmente intencional. Antes, meu objetivo era outro, assim elementos como a diluição de formas e a presença da textura, eram considerados ruídos que prejudicavam a idéia central. Uma idéia que tinha sempre um grau máximo de objetividade e que deveria ser transmitida integralmente, dentro do maior rigor objetivo. Assim, em meus trabalhos atuais os antigos ruídos tornam-se elementos ativos, uma

espécie de interferência controlada do acaso. Permanece a forma geométrica, mas o desenho e a própria composição são mais livres, o que é mais adequado a toda uma relação cromática de captação de luminosidade.

artes: Como você posicionaria seu trabalho numa transposição de linguagem. Aplicado, por exemplo, a veículos como a TV, cinema e a áreas ligadas aos sistemas de produção como a publicidade?

MNL: A aplicação do ideário concreto a veículos como a TV e o cinema não só é viável como altamente importante, é o que já dissemos sobre as raízes construtivas da nova programação visual. Uma das atividades que tenho até hoje é a de criação de marcas e logotipos. A consciência construtiva não é só aplicável, como é até indispensável a esse tipo de trabalho, que requer, sobretudo, um processo construtivo que permita sua ampliação, redução e reprodução sobre os mais diferentes tipos de suporte. É também necessária uma objetividade visual que permita a proposição de formas que sintetizam os vários elementos que a marca ou logotipo pretendem representar. Uma marca não poderia jamais ser confusa, haverá sempre uma relação bastante clara entre a marca e o conceito ou produto que deve representar, é esse o caso das marcas que criei para a FENIT e a UD, que mantêm estreita relação visual com os eventos que simbolizam. Na realidade, as propostas e postulados da arte concreta sempre estiveram presentes em todas as áreas em que atuei; como as das artes gráficas, desenho industrial e arquitetura.

artes: Como você se posiciona frente a um tipo de crítica que praticamente lhe “cobra um estilo”, uma maior unidade em seu percurso produtivo?

MNL: De fato, até hoje recebo este tipo de crítica. Aliás, acho que há até hoje uma boa parte da crítica brasileira que poderia ser classificada como bastante acadêmica, essencialmente literária. Parece-me que alguns críticos estão sempre tentando “dizer” os quadros com palavras, quando não é bem isso o que se poderia esperar de sua atuação. Voltando à sua pergunta, uma das críticas que venho sofrendo desde o começo da arte concreta é a de que meu trabalho não tem unidade, não uma unidade de tamanho ou forma, uma unidade de idéia. Em várias oportunidades tentei fazer ver a estes críticos que nunca tive o mais leve interesse em desenvolver séries de trabalhos, como, por exemplo, partir da linha e elaborar inúmeras variações sobre esta linha no espaço, mudando-a de posição ou de cor até a exaustão. Não é esse meu objetivo. Se um quadro está terminado, está resolvido, um novo quadro será sempre uma nova idéia. É claro que isso se desenvolve dentro de uma determinada área de pesquisa, que no caso, é uma vertente geométrico abstrata, ligada a problemas de simultaneidade de cores, dinâmica de formas e uma série de problemas gestaltianos. Interessante observar que é cada vez maior o número de artistas, mesmo jovens, cujo objetivo maior parece ser a produção de séries. Um só tema gera 40 quadros, com pequenas variações. Vejo nisso uma certa preocupação de criar um “estilo”, e esse, repito, nunca foi o meu caso. Assim, acredito que a unidade de que falavam alguns críticos referia-se a um resultado explícito. O que não parece ter sido captado é uma coerência construtiva (presente em toda a extensão de minha produção) que nunca manteve qualquer tipo de comprometimento com um “estilo”, enquanto elemento cerceador de sua manifestação ampla. Acredito que o artista, principalmente os jovens, não deveria prender-se tanto ao problema da linguagem, mas sim deixar que a coisa brote a nível da experiência criativa, para depois disso, no decorrer de seu trabalho, apurar sua linguagem. Vejo alguns jovens, já em suas primeiras exposições, extremamente preocupados em criar um estilo, uma marca, acho isso um grande risco. Já artistas muito mais livres, a nível

de linguagem, com um trabalho extremamente interessante, criativo mesmo, como é o caso de Marcelo Nitsche, em quem cada trabalho é realmente uma nova experiência. Outro ponto que parece também não ter sido captado por alguns críticos é o fenômeno característico do trabalho em grupo. Quando se desenvolve um trabalho em equipe há sempre uma permanente troca de influências e experiências que gera uma inevitável semelhança entre os trabalhos produzidos pelos vários integrantes de um mesmo grupo. Por vezes é até difícil identificar as autorias individuais de trabalhos produzidos dentro desse esquema de equipe. Para o grupo RUPTURA esse tipo de fenômeno não era algo a ser evitado, pelo contrário, era nosso objetivo que o trabalho de cada um de nós fosse, acima de tudo, o trabalho do grupo.

artes: Como você se coloca diante desse tipo de postura crítica que parece reivindicar ou atribuir conteúdo literário a todo e qualquer trabalho artístico?

MNL: Parece mesmo haver uma certa necessidade por parte de alguns críticos de reivindicar ou atribuir um conteúdo literário a obra de arte. Pessoalmente, acho que em nosso momento histórico fica um tanto esvaziado esse tipo de "função" descritiva da arte. Em certo momento isso pode ter sido muito importante, mas hoje há outros veículos que podem descrever seu tempo de uma forma muito mais eficiente, como o cinema, televisão, teatro, jornais, revistas etc. Assim, atribuir à pintura a função de descrever o fato histórico e político de uma forma essencialmente ilustrativa é quase que voltar atrás. É claro que a obra de arte estará sempre comprometida com seu momento. Eu mesmo fiz trabalhos que poderiam e foram encarados como eminentemente políticos, mas mesmo estes trabalhos não são literários ou ilustrativos, porque não são descritivos. São, isso sim, interpretativos; uma transposição gráfica de um momento, ou fato, que não pretendia de

modo algum descrevê-los ou ilustrá-los. Ao invés de representar a miséria de forma realística acadêmica, por exemplo, preferi optar por uma forma de expressão mais coerente com a linguagem da pintura e até com seu momento histórico: falei da miséria opressiva pintando com os recursos mais pobres, não há aqui uma ilustração da miséria através da pintura, mas a própria miséria na pintura. Isso é mais forte, mais coerente e muito mais real do que representar um indivíduo preso, ou um operário oprimido; o cinema, a televisão, os jornais são hoje os meios ideais para este tipo de documentação ou denúncia, não que eu seja contra um tipo de arte descritiva, só não acho que deva ser considerada como a única legítima. Dito de outra maneira, não posso aceitar a acusação de que qualquer forma de arte abstrata é alienada e conformista. Veja por exemplo o caso da União Soviética, depois de 60 anos de academismo (o realista socialista), nasce o Construtivismo Russo, pela mão de artistas revolucionários, como Tátlin. Aliás, essa função descritiva da arte foi um dos pontos mais debatidos no começo do grupo RUPTURA, em 1950, éramos mais radicais naquela época. Éramos, acima de tudo, muito jovens. Mas, de qualquer forma, não podíamos mesmo concordar com um tipo de arte que acabava sendo uma coisa que a burguesia tinha em casa para dizer “olha como o artista pinta o operário...” Nessa mesma linha desenvolvia-se nossa crítica, em 50, aos grandes painéis ilustrativos. Hoje em dia está havendo um movimento que acho até muito interessante, de que toda a construção pública tenha um certo percentual mínimo de obras de arte. Quando a mesma proposta surgiu em 1950, nós fomos radicalmente contra, pensando no que aconteceria se tivéssemos que aguentar painéis enormes de artistas folclóricos por toda a cidade. Na verdade, o painel é essencialmente um veículo de informação e na época em que não havia meios como jornal, televisão e cinema, e quando muito poucos sequer sabiam ler, era esta a resposta ideal para “contar um fato” a uma comunidade. O painel pode ter sido muito útil no século 19 para contar como foi o descobrimento do Brasil, aos brasileiros de então, mas hoje, e mesmo já em 50, isso não faz mais

sentido, a história já não pode ser contada em suportes desse tipo, há veículos muito melhores para isso.

artes: O que você acha do Mercado de arte no Brasil?

MNL: Acho o mercado consumidor de arte no Brasil muito restrito. São poucos os que se interessam por arte ou, ainda, que tem condições de adquirir um objeto artístico. Em larga escala, o que mais se consome ainda é objeto kitsch, uso aqui esse conceito não como foi abordado – e muito bem – pela arte, falo do kitsch como um tipo de produto feito sempre com um relativo mau gosto. Mas acho também que este estado de coisas já está começando a mudar, os jovens já recebem hoje em dia uma formação artística muito mais ampla, que se inicia já no curso primário, através da introdução da disciplina “educação artística” nos currículos oficiais. Esse será sem dúvida um novo e maior público para a arte, melhor preparado para avaliar o trabalho de arte, com informação e elementos suficientes para distinguir o bom do ruim. Hoje em dia, a classe média, de um modo geral, segue padrões artísticos ainda bastante comprometidos. É uma faixa de pessoas que dificilmente aceitaria, por exemplo, as propostas da arquitetura moderna, que ainda está ligada a um tipo de arquitetura ornamental, para quem o concreto aparente é um material incômodo, inacabado, carente de ornamentação. Mas o progresso na educação visual é marcante e flagrante. Veja por exemplo a Rede Globo, sem entrar nas críticas que poderia merecer enquanto uma empresa monopolizadora de um importante veículo de comunicação, não se pode negar que ela apresenta um excelente nível de programação visual, aplicada nas vinhetas, logotipos de novelas e programas etc. É um material consumido por um número assustadoramente grande de pessoas.

artes: Você reconhece a “consciência construtiva” proposta pelo ideário concreto na produção da nova geração de artistas brasileiros?

MNL: Sem dúvida. Não faz muito tempo Cláudio Tozzi, numa entrevista que deu à televisão, definiu-se como um artista construtivo. Esse é um exemplo. E é muito interessante notar que nessa nova geração de artistas há toda uma postura e uma conduta construtivas, mesmo naqueles que utilizam a figura. Aliás, é perfeitamente possível fazer uma arte concreta figurativa, o cinema faz isso, a ilustração, o cartaz; minha “Marylyn”, por exemplo, não é propriamente um retrato, mas um símbolo, que é, sobretudo, programado visualmente, como um design. A tendência rumo a vertente geométrica é inclusive uma coisa que tem muito a ver com o Brasil, com a América do Sul em geral, principalmente países como a Bolívia, Peru e Colômbia, onde toda a tradição de ornamentação é fortemente geométrica. Na exposição sobre arte plumária dos índios brasileiros – aliás muito bonita – organizada por Mário Pedrosa, todos os trabalhos apresentam uma forma de ornamentação geométrica, todo o desenho marajoara é geométrico. Nós não temos uma tradição expressionista, como tem a Alemanha, por exemplo, que sempre acaba por retomá-la, como aconteceu recentemente na Documenta de Kassel onde surgiram novas propostas calcadas na vertente expressionista. Nós temos muito pouco a ver com essa linguagem, a sensação que tenho é de que a maioria do pessoal jovem está “construindo”.