

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

LORENA DE PAULA PERASSOLI

HISTORIOGRAFIA DO NEOCONCRETISMO, CONSTRUÇÕES EM DISPUTA:
uma revisão crítica a partir das décadas de 1970 e 1980

RIO DE JANEIRO
2024

Lorena de Paula Perassoli

HISTORIOGRAFIA DO NEOCONCRETISMO, CONSTRUÇÕES EM DISPUTA:
uma revisão crítica a partir das décadas de 1970 e 1980

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim.

RIO DE JANEIRO
2024

FOLHA DE APROVAÇÃO

Lorena de Paula Perassoli

**HISTORIOGRAFIA DO NEOCONCRETISMO, CONSTRUÇÕES EM DISPUTA:
uma revisão crítica a partir das décadas de 1970 e 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim.

Aprovado em 21 de junho de 2024

BANCA EXAMINADORA

Dr. Ivair Junior Reinaldim (orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas

À Maria, por nossas incontáveis tardes, durante as quais você, com toda paciência e generosidade, tentava aprender a ler e a escrever através do pouco que eu, ainda criança, tentava te ensinar. Hoje, sua neta faz das palavras ofício.

AGRADECIMENTOS

À minha família - Danila, Rogério, Enzo, Maria, Jadir, Erick e Rozelaine, que mesmo distantes se fizeram presentes.

Às pessoas queridas - Alice Almico, Ana Ferraz, Bruna Menezes, Camila Paixão, Clarelis Rodrigues, Clarissa Diniz, Emanuel de Almeida, Gael, Julia Miguez, Lais Paixão, Laura Matos, Lorena Kock, Luciana Pena, Sofia Alves, Marcus Lemos, Victor de Sousa e Vítor Borgatte.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e aos professores que fizeram parte da minha formação na Escola de Belas Artes - em especial Ana Mannarino, Cezar Bartholomeu, Felipe Scovino, Mariah Rafaela, Patrícia Corrêa, Rosana Pereira e Silvia Borges.

Ao meu orientador Ivair Reinaldim, pela interlocução, incentivo e por ser um professor atencioso e dedicado.

À Maria de Fátima Morethy Couto e novamente à Patrícia Corrêa por aceitarem o convite para a banca.

Agradeço a todos que fizeram este desejo possível.

“Este é escrito por alguém que não esteve presente à eclosão do movimento: já o recebeu como documento histórico. Venho de outra geração, como se diz.”

(Wilson Coutinho)

“Passados 20 anos, meio século, o que se pode dizer objetivamente de um determinado movimento ou época? Porque à distância, movimentos revelam coerência, sugere uma aura de perfeição e unidade. Entretanto, vistos de perto, as incoerências e imperfeições se mostram.”

(Frederico Morais)

RESUMO

PERASSOLI, Lorena de Paula. *Historiografia do neoconcretismo, construções em disputa - uma revisão crítica a partir das décadas de 1970 e 1980*. Rio de Janeiro, 2024. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta pesquisa objetiva analisar e tensionar, no esteio da historiografia da arte, as teorias formuladas sobre o neoconcretismo especificamente nas décadas de 1970 e 1980, a fim de identificar disputas e dissonâncias discursivas. O recorte deste período se justifica pela primeira incursão historiográfica sobre o tema, realizada duas décadas após a dissolução do grupo neoconcreto nos anos 1960. Fundamentada na constatação de recorrências, bem como na de ausências de determinadas autorias, conceitos e perspectivas nos textos acerca do neoconcretismo, este estudo tem como interesse propor cruzamentos entre distintas correntes historiográficas, de modo a refletir sobre suas questões fundamentais, continuidades e descontinuidades teóricas. Assim, a relevância desta análise para o campo da história da arte no Brasil reside no exercício crítico de investigar alguns aspectos que, até o presente momento, constituem pontos cegos na historiografia da arte brasileira. Nesse sentido, portanto, esta pesquisa consiste em uma proposição de abertura através de uma revisão crítica, visando contribuir para uma compreensão mais abrangente do neoconcretismo, bem como de seus desdobramentos, considerando um horizonte mais amplo.

Palavras-chave:

Neoconcretismo; historiografia da arte no Brasil; anos 70; anos 80; arte moderna brasileira; arte contemporânea brasileira;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PROJETO E VOCAÇÃO CONSTRUTIVA: DIFERENTES ABORDAGENS DO NEOCONCRETISMO	14
1.1 PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE: UM PROJETO HISTORIOGRÁFICO	17
1.2 VONTADE E VOCAÇÃO CONSTRUTIVA: UMA VIA LATINOAMERICANA	24
2. CATITI CATITI, NA TERRA DOS BRASIS: O NEOCONCRETISMO POR LYGIA PAPE	30
2.1 “DESDE OS TUPINAMBÁ DEVORAMOS E FORNECEMOS CULTURA”: ANTROPOFAGIA, TROPISMO CONSTRUTIVO E CRÍTICA À CRÍTICA DE ARTE ...	33
2.2 O CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO NA FITA DE MOEBIUS.....	37
3. ANOS 70 E 80 EM QUESTÃO: IMPLICAÇÕES, LIMITES E DESDOBRAMENTOS	43
3.1 MIRANDO O MAR, DE COSTAS PARA AMÉRICA	45
3.2 O PROBLEMA DO “BRASILEIRO”: CONSTRUTIVISMO PARA ALÉM DE RIO-SÃO PAULO	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	60

INTRODUÇÃO

Momento incontornável para a história da arte no Brasil, o neoconcretismo, em seu sentido estrito, iniciou-se em 1959 com a I Exposição Neoconcreta realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e com a publicação do Manifesto Neoconcreto no *Jornal do Brasil* - que também foi o texto de abertura da mostra. Assumindo uma posição crítica frente aos concretistas de São Paulo, o manifesto foi assinado por Ferreira Gullar, articulador teórico do grupo; pelos artistas Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann; e pelos poetas Theon Spanudis e Reynaldo Jardim. Posteriormente, se juntaram ao grupo Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Willys de Castro, Décio Vieira e Aluísio Carvão. Após 1961, com a transferência de Ferreira Gullar para Brasília, para assumir como assessor da Fundação Cultural do governo Jânio Quadros, e com o encerramento das atividades do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, junto a outros fatores, o grupo se dispersou e seus integrantes seguiram caminhos distintos (AMARAL, 1977; COUTO, 2004; MOURA, 2011).

Embora seja um curto período, algumas perspectivas no campo da historiografia da arte compreendem o neoconcretismo e seus desdobramentos como um momento fundamental para a arte contemporânea brasileira¹, quando enfim o Brasil estaria ajustado às produções artísticas realizadas nos grandes centros internacionais (MOURA, 2011). Com raízes na crítica de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar, tal noção ganha força sobretudo a partir da investida historiográfica realizada nos anos 1970 e 1980, contribuindo para a consagração do neoconcretismo no cenário artístico nacional. Para Pedrosa, a arte neoconcreta seria a “pré-história da arte brasileira” (PEDROSA apud MORAIS, 1978, p. 24), pois, na medida em que o movimento questionava os fundamentos da linguagem artística, haveria uma proposição de volta para o “começo” da arte. Essa perspectiva será defendida também por Ferreira Gullar, encontrando continuidade nos textos de Ronaldo Brito, tornando-se uma noção persistente em nossa historiografia da arte.

¹ Em *Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil* (2013), Otavio Leonídio dedica-se ao problema da passagem do moderno ao contemporâneo, no qual o neoconcretismo manifesta-se como momento fundamental. Para o autor, o “contemporâneo” como categoria operativa na História da Arte surge após a ideia de “pós-moderno” ou “pós-modernismo”, noções que não dariam mais conta da experiência contemporânea. Ronaldo Brito, por exemplo, defende a ideia de que o neoconcretismo “operou uma ruptura na sequência do desenvolvimento construtivo brasileiro” e “lançou as bases de uma arte contemporânea no Brasil” (BRITO, 1985 apud LEONÍDIO, 2013, p.13). Nesse contexto, o neoconcretismo marcaria a passagem da arte brasileira moderna à contemporânea, e, em razão disso, há análises que ora compreendem o neoconcretismo como moderno, ora como contemporâneo, ou ainda como um momento de transição.

Depois da dissolução do grupo, a primeira revisão historiográfica acerca do assunto foi realizada no contexto da primeira retrospectiva sobre o construtivismo no Brasil, em 1977. Os esforços de Aracy Amaral e Lygia Pape, neste momento, voltaram-se tanto para um objetivo curatorial, na elaboração da mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte : 1950-1962, quanto para um teórico, através da realização de uma antologia/catálogo da exposição. Cabe ressaltar ainda que, um ano antes, Ronaldo Brito publicou o ensaio intitulado Neoconcretismo (1976), considerado o primeiro texto substancial sobre o movimento. Nele, Brito argumenta que a arte neoconcreta propôs uma adaptação eficaz e original das tendências construtivas no ambiente sociocultural brasileiro. Posteriormente, ampliando o ensaio, o crítico de arte publica o livro Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1985), referência basilar na historiografia da arte sobre as vanguardas construtivas no país. Além dos mencionados títulos, tivemos também outras importantes publicações sobre o tema, como o catálogo América Latina: Geometria Sensível (1978), sob coordenação de Roberto Pontual; Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta (1987), por Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale; textos dos críticos Mário Schenberg e Frederico Moraes; entre outros. Nessa perspectiva, merece destaque também a dissertação de Lygia Pape, pouco discutida pelo viés da historiografia da arte, denominada Catiti Catiti, na terra dos Brasis, defendida no Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980. Considerando o debate marcado pela situação da vanguarda no Brasil; por uma pretensa originalidade na produção artística brasileira; pelos contrapontos e aproximações entre o concretismo e o neoconcretismo; bem como pela formulação de conceitos como “projeto construtivo” e “vocação construtiva”; tal conjunto de textos, situados na década de 1970 e 1980, nos possibilita compreender a realização do primeiro engendramento historiográfico sobre o construtivismo no Brasil, e também proporciona uma análise dos diferentes modos de aceção acerca do movimento neoconcreto no país.

A exemplo disso, em síntese, enquanto Brito aproxima o construtivismo no Brasil de uma tradição europeia, Frederico Moraes volta-se para a relação entre a nossa produção e a dos demais países latinoamericanos, buscando entender as questões compartilhadas pelos territórios geograficamente próximos, assim como as suas implicações no plano cultural. Lygia Pape, por sua vez, não hesita em criticar ao longo de sua dissertação Ronaldo Brito e Aracy Amaral, assinalando que o comportamento de nossa crítica de arte seria sobremaneira subserviente, tendendo a um posicionamento condescendente à lógica colonial perante demandas, tendências e contextos internacionais, marcadamente, cabe ressaltar, europeus e

estadunidenses. Posteriormente, em 2004, Maria de Fátima Morethy Couto no livro *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, ao retornar a historiografia desse período argumenta sobre a necessidade de se questionar noções como "vocação construtiva" ou "projeto construtivo", que, embora tenham sua complexidade no debate, não levam em conta a diversidade cultural brasileira. Tais noções, conforme a autora, "ignoram a heterogeneidade das pesquisas empreendidas simultaneamente por diversos artistas em diferentes regiões do país em favor da construção de um modelo que pressupõe, implicitamente, que [...] só possa existir uma única via apropriada de trabalho, uma única instância de legitimação artística" (COUTO, 2004, p. 138). Em outras palavras, Couto nos alerta sobre os riscos de naturalizar determinadas noções historiográficas, especialmente quando essas tendências possuem um viés homogeneizante.

Através desses breves exemplos, pode-se notar que a historiografia da arte trata-se de um campo de tensionamentos e disputas, no qual a ideia de consenso pode ser entendida, na realidade, como uma consequência da transformação de algumas perspectivas em paradigmas. Posto isso, o objetivo da presente pesquisa é analisar e tensionar as teorias formuladas sobre o neoconcretismo, especificamente nas décadas de 1970 e 1980, a fim de localizar dissonâncias discursivas, de modo a contestar uma suposta homogeneidade nas análises. Cabe mencionar ainda que após os anos 1990 e 2000, há uma valorização da produção neoconcreta em termos internacionais, especialmente a partir do adensamento de exposições e de publicações, que contribuíram para a consolidação da imagem da arte brasileira fora do país (MOURA, 2011). Nesse segundo momento, o contexto de formulação, circulação e recepção de análises sobre o neoconcretismo é precisamente outro. Portanto, como a presente pesquisa dedica-se à historiografia da arte no Brasil, a escolha dos anos 70 e 80 como recorte temporal é justificada, além de outros fatores, por se tratarem de décadas nas quais o neoconcretismo é, em suma, abordado no contexto nacional.

O primeiro capítulo tem como foco dois conceitos fundamentais na historiografia neoconcreta, a saber, os mencionados "projeto" e "vocação construtiva". Busca-se questionar a naturalização desses conceitos, compreendendo-os como proposições historiográficas formuladas a partir de intencionalidades específicas em um momento histórico demarcado. A discussão do capítulo dedica-se à questão do subdesenvolvimento e da política do *desenvolvimentismo* no Brasil, e em suas implicações na produção da arte neoconcreta; concentra-se também no debate sobre a inserção e assimilação das tendências construtivas no país, bem como em perspectivas que sustentam a possibilidade de antecedentes "construtivos" na América Latina. Estão presentes autores como Aracy Amaral, Anna Bella

Geiger, Fernando Cocchiarale, Frederico Morais, Roberto Pontual e Ronaldo Brito; se vale também de Guilherme Bueno, cujas análises refutam uma suposta coesão no campo da historiografia da arte brasileira, contribuindo para uma revisão crítica atenta às singularidades, confrontos, assim como consonâncias, entre as perspectivas desses autores.

O segundo capítulo aborda o debate em torno da perspectiva de Lygia Pape, artista pertencente ao grupo neoconcreto, que dedica-se, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, à elaboração teórica sobre o neoconcretismo. Pape propõe uma interlocução com Mário Pedrosa e Hélio Oiticica, objetivando compreender as manifestações construtivas no Brasil não apesar do subdesenvolvimento, mas em razão dele. É evidente também em sua análise a proposta de relacionar a arte neoconcreta com a antropofagia, recorrendo a Oswald de Andrade e ao Manifesto Antropófago - pois, segundo a autora, neles há a defesa de uma consciência de criação em arte no Brasil, que documenta uma resposta ao problema da crise da arte, reverberando posteriormente no movimento neoconcreto. Defendendo, no seu entender, uma “nova” crítica de arte, que não fosse mais subalterna perante ao contexto internacional, Pape sustenta que a crítica nos países subdesenvolvidos teria um papel complexo e, ao mesmo tempo, profícuo. Desse modo, estabelecendo diálogos e fricções entre os outros autores citados, este capítulo discute questões intrinsecamente imbricadas na análise de Pape: sua posição crítica frente à crítica de arte brasileira; a proposição de uma perspectiva antropofágica; a noção de “tropismo construtivo” presente em nossa sociedade; e a tentativa de desvincular o concretismo e o neoconcretismo de uma “visão maniqueísta” (PAPE, 1980).

Por fim, o terceiro capítulo tem como interesse textos que abordam os anos 1970 e 1980 como um problema, como as contribuições de autores como Maria de Fátima Morethy Couto, Elizabeth Catoia Varela e Gil Vieira Costa, que, cada um ao seu modo, apontam as fragilidades, incoerências e questões presentes em tais perspectivas historiográficas. Estão presentes neste capítulo, portanto, problematizações sobre a ideia de continuidade evolutiva entre arte concreta e neoconcreta - marcada pela valorização da primeira em detrimento da segunda; críticas à concepção de que a arte construtiva no Brasil trata-se de um desdobramento das tendências europeias, responsável, dentre outras coisas, por afastar as investigações artísticas abstrato-geométricas de países vizinhos em nosso continente, como a Argentina e o Uruguai; e apontamentos sobre as limitações de um “projeto construtivo brasileiro na arte”, que não incluí as experiências e manifestações para além do eixo Rio-São Paulo. Dessa maneira, o terceiro capítulo dedica-se a pesquisas que analisam trajetórias historicamente distanciadas e apartadas da narrativa hegemônica, tanto na América Latina

quanto dentro do próprio Brasil, contribuindo para outros modos de compreensão sobre as linguagens construtivas no país.

Como explicitado, a presença da arte construtiva no Brasil contou com análises diversas, englobando desde os debates críticos realizados nos anos 1950 e 1960, até sua revisão historiográfica empreendida nas décadas seguintes. Fundamentada na constatação de recorrências, bem como de ausências de determinadas autorias, conceitos e perspectivas nos textos que abordam o tema, essa pesquisa tem como interesse propor cruzamentos de distintas linhas historiográficas, de modo a refletir sobre suas questões fundamentais, continuidades e descontinuidades teóricas. A relevância desta análise para o campo da história da arte no Brasil reside no exercício crítico de investigar alguns aspectos que, até o presente momento, constituem pontos cegos na historiografia da arte brasileira. Nesse sentido, portanto, esta pesquisa consiste em uma proposição de abertura através de uma revisão crítica, visando contribuir para uma compreensão mais abrangente do neoconcretismo, bem como de seus desdobramentos, considerando um horizonte mais amplo.

1. PROJETO E VOCAÇÃO CONSTRUTIVA: DIFERENTES ABORDAGENS DO NEOCONCRETISMO

“O lance neoconcreto é o resultado de uma crise local [...] representa um conjunto de operações que tenta ora renovar, ora ultrapassar esse quadro de referência.”

(Ronaldo Brito, 1977, p. 308)

“Entretanto, creio ser possível caracterizar nossa vontade construtiva como algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus.”

(Frederico Morais, 2006, p. 101)

Em *Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?* (1977), o crítico de arte Frederico Morais ressalta uma considerável dificuldade ao tentarmos definir os limites do concretismo² no Brasil. Afirmando que o concretismo deve ser compreendido como uma manifestação singular de uma tendência mais abrangente e universal, isto é, a arte construtiva, Morais assume uma postura crítica, ao mesmo tempo irônica, ao tentar delimitar com rigor algo que é evasivo e de complexa compreensão. Para o autor, uma vez que o concretismo teria exercido uma forte pressão sobre o contexto artístico brasileiro durante os anos de 1950, não apenas em relação aos grupos organizados, mas também sobre aqueles que ficaram à sua margem, torna-se difícil, portanto, apontar com precisão *quem foi* concreto e/ou neoconcreto, e *quem não foi*. Ou, em outros termos, “parafrazeando Tarsila, pode-se dizer que o concretismo foi, para muitos, uma espécie de serviço militar obrigatório” (MORAIS, 1977, p. 295).

No decorrer do ensaio, artistas como Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Maria Leontina, Mira Schendel e Rubem Valentim são mencionados com o objetivo de exemplificar produções que tangenciaram, em algum momento, ou estiveram circunscritas em um vocabulário que podemos denominar como concretista. Interessado nas obras, depoimentos e fortunas críticas desses artistas situados em uma zona um tanto turva e imprecisa, Morais sugere ainda que o movimento possa ter ocorrido em razão de seu negativo: “Ou quem sabe,

² Em sua análise, Frederico Morais emprega o termo “concretismo” de forma ampla, para além do debate concentrado na produção artística concreta São Paulo e Rio de Janeiro - concretismo e neoconcretismo, respectivamente. Logo, o uso do “concretismo” refere-se às produções inseridas no contexto da arte concreta no Brasil, não apenas restrito ao grupo paulista.

ele existe justamente naqueles que permaneceram do lado de fora, que não assinaram seus manifestos, que não integraram suas exposições (ou a totalidade delas)” (MORAIS, 1977, p. 294). Ao colocar em dúvida a certeza a respeito de quem efetivamente esteve no movimento, o autor propõe um importante exercício de revisitação crítica em relação à construção histórica do concretismo no Brasil. Nesse sentido,

O que diz mais sobre um movimento? As obras, o depoimento dos artistas que o integraram, dos críticos ou teóricos que o apoiaram? O verdadeiro sentido de um movimento está restrito aos seus participantes, ou estende-se à influência que exerce na obra de outros artistas e movimentos, ou mesmo sobre outros meios de expressão ou mídias, enfim, sobre o próprio meio formal em que vivemos? (MORAIS, 1977, p. 292).

Frederico Morais não suscita tais questionamentos com o intuito de apresentar uma resposta simples: a relevância de suas perguntas reside justamente na contribuição para complexificar as análises que pretendem se debruçar sobre as tendências construtivas no país. Realizadas nos anos 1970, elas indicam a necessidade de uma perspectiva crítica frente à investigação de um determinado movimento, a fim de evitar reducionismos ou, no caso da historiografia da arte, para questionar algumas linhas teóricas consideradas como postulados. Evidentemente, as elaborações teóricas que envolvem uma manifestação artística, tanto escritas durante sua ocorrência quanto a posteriori, são de fundamental importância para sua investigação. No que se refere aos movimentos construtivos no Brasil, como o neoconcretismo, o chamado “projeto construtivo brasileiro” representa um ponto nevrálgico em nossa historiografia da arte.

Ronaldo Brito, na primeira versão do ensaio Neoconcretismo, publicada na revista *Malasartes* em 1976, cunha termo ao discutir as tradições construtivas na arte moderna, argumentando que o movimento neoconcreto emerge como consequência de uma fissura nas ideologias construtivas. Em linhas gerais, “o discurso neoconcreto é ao mesmo tempo, e de uma maneira mais ou menos explícita, uma denúncia da crise dessas ideologias” (BRITO, 1976, p. 9). No ano seguinte, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Pinacoteca do Estado de São Paulo realizam a paradigmática exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962, sob organização de Aracy Amaral e Lygia Pape. Segundo Amaral (1977), a ideia da mostra surge a partir do ensaio de Ronaldo Brito, desdobrando-se na vontade de realizar uma retrospectiva sobre as contribuições dos grupos concreto e neoconcreto - originados em São Paulo e no Rio de Janeiro durante a década de 50, seu momento de maior intensidade, e cessando no início dos anos 60, por razões diversas.

Conjuntamente com a exposição foi publicado um catálogo homônimo, de caráter antológico, cujo objetivo era, de acordo com Amaral, uma revisão crítica. Com o propósito de investigar o “projeto construtivo na arte e, particularmente, as condições de sua inserção nas circunstâncias históricas brasileiras dos meados da década de 50 e início de 60” (AMARAL, 1977, p. 9), a antologia visava apresentar o concretismo, influenciado pela tecnologia industrialista paulista, em contraposição à experimentação sensorial presente nas produções neoconcretas cariocas. Composto por textos, documentos, manifestos dos diferentes movimentos de teor construtivo³, o livro também buscava contextualizar a produção brasileira diante de um cenário internacional e, de forma mais breve, latinoamericano. Além disso, o Projeto Construtivo Brasileiro na Arte inclui textos escritos durante os anos de 1970, como o ensaio já mencionado de Frederico Morais; O hoje do ontem Neoconcreto, no qual Roberto Pontual aborda a ruptura neoconcreta e sua influência sobre a geração que surgiria após a década de 1960; Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio de Aracy Amaral; e o próprio texto de Ronaldo Brito, intitulado As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro.

Se por um lado, Ronaldo Brito entende a arte concreta no país como um desdobramento das vertentes construtivas europeias, por outro, autores como Frederico Morais e Roberto Pontual tendem a aproximá-la de um contexto latinoamericano. Morais, por exemplo, defende a presença de uma “vocação construtiva” na América Latina, que seria, inclusive, anterior às influências dos artistas estrangeiros construtivos. Assim, a presença da arte construtiva no Brasil foi tema de diversas análises ao longo das décadas, desde os debates críticos realizados ainda nos anos 50 e 60, até sua revisão historiográfica empreendida a partir dos anos 70. Nesse sentido, para entender como o neoconcretismo se circunscreve na historiografia da arte no Brasil, é fundamental compreender como o mesmo estava inserido no contexto de uma “vontade” ou “vocação construtiva”, bem como no “projeto construtivo brasileiro” na arte.

1.1 PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE: UM PROJETO HISTORIOGRÁFICO

A formulação do “projeto construtivo brasileiro” possui um contexto específico e demarcado: a segunda metade da década de 1970, tendo como epicentro a pesquisa

³ Como o Construtivismo russo, De Stijl, movimentos concretos argentinos, concretismo brasileiro, neoconcretismo e Bauhaus.

empreendida por Ronaldo Brito, bem como a realização da exposição na Pinacoteca de São Paulo e no MAM-Rio. De acordo com BUENO (2018, p. 162), há uma naturalização da existência de um “projeto construtivo brasileiro”, como se tal conceito estivesse existido desde sempre, ou como se tivesse surgido ainda no decorrer das próprias manifestações construtivas no país durante os anos 50 e 60. Para o autor, “o confuso amálgama dos grupos paulistas e cariocas não basta para desconfiar de sua totalidade e da consciência de suas ações *antecipatórias*” (2018, p. 162). Apostando em um argumento semelhante ao de Frederico Moraes, Bueno problematiza o elo entre os grupos Ruptura, Frente⁴ e o neoconcretismo, especialmente se incluirmos artistas como Mary Vieira, Maria Helena Andrés e Mário Silésio, figuras que, em seu entender, enturvam uma suposta coesão programática, principalmente se considerarmos que suas trajetórias situam-se fora do eixo Rio-São Paulo⁵.

Até os anos 1960 os textos pouco discutem “projeto” como se compreendeu esse termo nas últimas décadas. Para Bueno:

Observando o esquadrihar do conceito nos anos 1970, a atribuição de um sentido projetual àquela arte pode ser vista como um fenômeno de projeção (...) historiográfica: qual o nosso manejo na interpretação desses movimentos, em especial no que diz respeito a *como se foi construtivo*, isto é, o que aqui se *compreendeu e se praticou* como “construtivo? Precisamos acessar de novo as definições como “projeto” e “construtivo” para dimensionar seu escopo no país. *Instintivamente* tendemos a aquiescer com sua realidade (...) (BUENO, 2018, pp. 162-163).

Na sua perspectiva, projeto e construtivo tratam-se de palavras geminadas: projeta-se algo para construir. No entanto, a hesitação por acreditar em projeto, coloca em questão a existência da noção de vanguarda no Brasil, visto que esse conceito conjectura uma ideia de “intervenção histórica mais ampla por meio de uma atuação totalizante e pré-determinada, redes simultâneas que antevêm uma meta política, epistemológica e existencial peremptória e inadiável” (BUENO, 2018, p. 163). Conforme o autor, ao contrário do Brasil - onde as

⁴ O Grupo Ruptura (1952-1959), composto por artistas residentes em São Paulo, como Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro, o grupo é considerado um marco da arte concreta no Brasil. O Manifesto Ruptura, redigido por Cordeiro, representou, naquele momento, uma abertura para o debate a respeito das vertentes abstratas geométricas, que pretendiam romper com o “velho”, que seria qualquer forma de figuração. No Rio de Janeiro, o Grupo Frente (1954 - 1956), orientado pelo artista e professor Ivan Serpa, era composto por artistas como Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Franz Weissmann, João José Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros. Informados pelo debate acerca da abstração e da arte concreta, os artistas trabalhavam sobretudo com abstração geométrica. No entanto, é importante ressaltar que grupo não se caracterizava por uma posição artística única, como fica evidente no caso da artista Elisa Martins da Silveira.

⁵ Em Na hora de se fazer a avaliação (1977), o crítico de arte Mário Schenberg também afirma a importância de considerarmos outras contribuições para a arte construtiva brasileira, além dos nomes já consolidados no concretismo e neoconcretismo.

formas surgiam após os manifestos e não junto a eles - via de regra, a perspectiva projetual das vanguardas era encontrada em seus manifestos, nos quais eram enunciados seus métodos, objetivos e planos de ação.

Em *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* (1987), Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarella também discutem sobre uma certa problemática em afirmar a existência de uma vanguarda no país durante o período, principalmente porque o mercado e outros aspectos do circuito das artes eram quase inexistentes no Brasil. Todavia, uma vez que a proposta do abstracionismo em nosso contexto alinha-se com as vanguardas internacionais, pode-se, na visão dos autores, considerá-la também como vanguarda (COCCHIARALE; GEIGER; 1987)⁶. Assim, o Grupo Ruptura teria um papel fulcral para a formação das vanguardas artísticas nacionais, assumindo uma posição contrária às principais correntes vigentes em nosso território. Para Geiger e Cocchiarella, a singularidade do grupo está situada no interesse plástico-formal, que pela primeira vez, faria frente às “questões extra-artísticas como a brasilidade, o regionalismo ou o realismo social” (COCCHIARALE; GEIGER. 1987, p. 13). As fronteiras da denominada vanguarda brasileira dos anos 50 confundem-se, então, com a própria produção abstracionista no país.

Alguns anos antes, porém, Ferreira Gullar delineava a questão da vanguarda em nosso território sob um outro prisma, ressaltando o aspecto antecipatório e inaugural da arte neoconcreta. No texto *Arte Neoconcreta: uma experiência radical* (1984), publicado no catálogo de uma mostra sobre o neoconcretismo na Galeria de Arte BANERJ, o crítico argumenta que somente o movimento neoconcreto ocupou a condição efetiva de vanguarda em termos internacionais, em razão de seu caráter radical, que “lhe abriu perspectivas para a criação de obras originais e para formulações teóricas autônomas” (GULLAR, 1984, s.p.). Em 1959, quando a abstração informal ocupa a V Bienal de São Paulo, os artistas neoconcretos já experimentavam novas formas de produção plástica e pictórica, proclamando inclusive o fim da pintura como linguagem que tem como suporte a tela. No pensamento gullariano, foi devido a essa radicalidade que a arte neoconcreta pôde-se antecipar anos antes vários aspectos, tanto teóricos quanto da *práxis*, à vanguarda internacional. Nesse sentido,

O movimento neoconcreto, marca, assim, o momento em que a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea e é também, por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela é realmente vanguarda - já que seria um contra-senso chamar-se de vanguarda expressões estéticas que,

⁶ Parte desse texto também pode ser encontrado no catálogo *Abstração Geométrica 1: Concretismo e Neoconcretismo* (1987), com o título *Concretismo e neoconcretismo: uma polêmica*.

qualquer que seja seu valor intrínseco, repetem ou versam formas importadas⁷ (GULLAR, 1984, s.p.).

Fica evidente que para o “projeto construtivo brasileiro” é primordial a noção de vanguarda. Ronaldo Brito, cujo argumento assemelha-se ao de Gullar, sustenta que o movimento neoconcreto possui uma visão sofisticada e crítica da tradição construtiva, cuja origem localiza-se na impossibilidade da vigência dos elementos dessa tradição “como projeto de vanguarda cultural brasileira” (BRITO, 1977, p. 304). Desse modo, o neoconcretismo tinha como *projeto* reorganizar a vanguarda e renovar os postulados construtivos no Brasil. Com efeito, a arte neoconcreta foi “o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo” (BRITO, 1977, p. 304). Em síntese, o “projeto construtivo” de Brito existe, na realidade, como uma revisão da recepção do construtivismo e seus pares no país (BUENO, 2018): trata-se de uma formulação historiográfica que compreende a arte neo/concreta como uma *estratégia cultural organizada* (BRITO, 1977).

No entender de Brito, a conjuntura na qual se manifestaram as ideologias construtivas está profundamente relacionada ao desenvolvimento cultural da América Latina durante as décadas de 1940 a 1960. Período este atravessado por políticas socioeconômicas - a exemplo disso, temos o chamado *desenvolvimentismo* adotado durante o governo de Juscelino Kubistchek (1959-1961), cujo objetivo era acelerar o processo de industrialização e superar a condição de subdesenvolvimento do país⁸. Assim, para o autor, há uma relação intrínseca entre a vontade de solucionar o problema do subdesenvolvimento e a adesão à ideia de progresso. Levando-se isso em consideração, a análise do movimento concreto brasileiro só poderia ser realizada tendo como referência um horizonte mais amplo: o da introdução das ideologias construtivas no Brasil e seu desdobramento como “talvez a única forma *organizada* de estratégia cultural” (BRITO, 1977, p. 303), que durante os anos de 1950 fez

⁷ Considerando o contexto no qual se insere a produção artística e teórica concreta e neoconcreta, fica evidente que Ferreira Gullar refere-se aqui ao concretismo paulista. Em um texto polêmico intitulado *A razão de uma zanga* (1977), escrito como uma réplica ao poeta concreto paulista Décio Pignatari, Gullar afirma: “Alguns artistas e críticos, em face da evolução da arte contemporânea, passaram a ver que os neoconcretos brasileiros se haviam antecipado, em muitas coisas, à arte dos grandes centros. Voltaram a ler os textos teóricos do movimento e chegaram à conclusão de que havia neles uma contribuição original, um esforço para pensar o problema da arte de maneira autônoma, em vez de ficar repetindo os conceitos de Max Bill, Maldonado, de Pound, de Joyce, etc.” (GULLAR, 2006, p. 94).

⁸ Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, no continente latinoamericano durante pós-guerra havia o desejo de se construir uma sociedade nova e moderna, permeado por uma ideologia progressista. No caso do Brasil, havia o objetivo de finalmente alinhar-se às nações mais desenvolvidas. Para a autora, o lema de Kubitschek, “Cinquenta anos em cinco”, revela o contexto otimista e voltado “para o futuro que dirigentes, intelectuais progressistas e empresários audaciosos tentavam imprimir no país e que culminaria com a construção de Brasília” (COUTO, 2004, p. 78).

frente às vertentes nacionalistas e populistas⁹. O concretismo e o neoconcretismo seriam, portanto, um par, indissociáveis, uma vez que surgiram como respostas ao cenário do *desenvolvimentismo* no país.

Seguindo o mesmo raciocínio, Aracy Amaral no texto *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio* (1977) também fundamenta sua análise na questão do *desenvolvimentismo* da época. Os investimentos de capitais e a alta dos preços internacionais do café, bem como o estabelecimento da indústria automobilística, o surgimento dos novos meios de comunicação e a expansão do mercado de trabalho foram fatores que contribuíram para um sentimento de participação do artista na sociedade. Para a autora, havia uma euforia desenvolvimentista no país após a Segunda Guerra Mundial, em que o artista, aqui ela fala principalmente de São Paulo, passa de “decorador de um ambiente para o possível ‘construtor de um novo mundo’” (AMARAL, 1977, p. 312).

Em um panorama mais amplo, a arte construtiva internacional surge em um momento no qual o desenvolvimento do capitalismo coloca em crise a posição tradicional da arte, ao passo que também cria circunstâncias para o seu estabelecimento como atividade autônoma, por meio de suas próprias instituições (BRITO, 1976). Para o crítico, as tendências construtivas são, a princípio, uma resposta à ruptura ocorrida no bojo da produção de arte e em seu estatuto social, fundamentalmente a partir do cubismo. O “projeto construtivo”, desse modo, nasce profundamente relacionado à necessidade de se transformar as teorias de produção, as linguagens e métodos, como também a partir da urgência de se repensar uma atividade cuja inserção social já não se fazia mais “tradicionalmente”¹⁰. No entanto, ao contrário do surrealismo e do dadaísmo, que para Brito são respostas outras à mesma crise, os movimentos de orientação construtiva atuavam necessariamente no sentido de integração funcional da arte na sociedade.

As tendências construtivas surgiram como respostas possíveis no plano da produção e, por extensão, no plano da ação cultural, a essa ruptura ocorrida em dois eixos: no meio da própria inteligência do trabalho de

⁹ “Basta pensar um pouco na situação da arte moderna naquele momento no país. Sem dúvida, como escreve Gullar em 1960, Portinari era a figura dominante, seguido talvez de Segall, Di Cavalcanti e Pancetti, entre outros. Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas amplas - simplificando, digamos que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto da *brasilidade* - e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação” (BRITO, 1985, p. 14).

¹⁰ Para BRITO (1976, p. 9), a resposta da lógica capitalista para essa situação de crise foi uma nova organização do mercado: “Um sistema com características particulares e destinado não apenas acompanhar o processo de produção e que funciona mais ou menos como um aparelho ideológico: sua função social é registrar e acumular os sentidos dos trabalhos para, em seguida, devolvê-los à circulação devidamente inscritos com as marcações das ideologias dominantes. Um canal por onde estão obrigados a passar todos os trabalhos de arte, na medida em que pretende sê-lo”.

arte e no modo de sua inserção e circulação social. Daí, o seu desenvolvimento obedecer linearmente essa dupla preocupação - a questão sempre foi, para as ideologias construtivas, construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria construção social. É óbvio que isso nem sempre acontece explícita ou manifestamente, *mas é uma delimitação epistêmica* (BRITO, 1976, pp. 9-10, grifo meu).

A partir do rompimento da perspectiva do espaço visual, esta consolidada durante o Renascimento, sobretudo com Cézanne e posteriormente com o cubismo, a arte adquire uma consciência de sua especificidade, afastando-se do seu “empirismo”. Nesse novo momento, a arte passa a ser entendida como um modo de conhecimento próprio, como uma “organização formal rigorosa” (BRITO, 1976, p. 9). Se antes a prática artística era tradicionalmente vinculada ao pensamento subjetivo, agora a vertente construtiva na arte moderna objetivava formalizar com rigor um sentido progressivo, empenhando-se na “evolução da linguagem da arte” (BRITO, 1976, p. 9). Assim, a arte abstrata construtiva afirma sua autonomia defronte a uma realidade a qual o autor atribui como empírica. Há então uma radicalização do seu caráter racional, abstrato, com o intuito de integrá-la “à ciência e à técnica no processo de transformação social”(BRITO, 1976, p. 9). Uma das *bases do projeto construtivo* seria, nesse sentido, a recusa do sistema de representação, através da busca de uma arte não-metafórica.

De Stijl, Cercle et Carré, Bauhaus, Suprematismo e a Arte Concreta, atravessados pelo desenvolvimento tecnológico e pela noção de uma racionalização das relações sociais, estavam empenhados, cada um ao seu modo, em uma produção artística que pudesse conciliar os interesses dessa conjuntura geral¹¹. Agora, o artista é deslocado de um domínio “romântico” - ou seja, inspirado pela criação compreendida como mítica - para um produtor social especializado, cujas premissas funcionalistas atribuem ao artista o compromisso de trazer uma função positiva para a arte na esfera social. Imersos nessa racionalidade funcionalista, os movimentos construtivos são, no entender de BRITO (1976, p. 9), “uma espécie de positivismo da arte, sua tentativa é a de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, o seu desejo de atribuir a ela uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica”.

Entretanto, segundo o autor, essa concepção “positivista” do fazer artístico dificultava uma compreensão mais precisa do seu significado nas sociedades capitalistas do século XX,

¹¹ Ainda que considere que as tendências construtivas tenham sido originadas em uma estrutura semelhante, Brito afirma que estas tiveram práticas diversas, com especificidades significativas, especialmente no que concerne às diferenças políticas e produtivas. Conforme o autor, para uma investigação mais comprometida torna-se necessário uma análise comparativa entre os movimentos ocidentais e o construtivismo soviético.

revelando um limite dessas tendências construtivas. À exceção do construtivismo soviético, havia um equívoco em não perceber “a arte no conjunto do campo cultural”, assim como suas possibilidades de implicações ideológicas (BRITO, 1976, p. 13)¹². Não existia, desse modo, uma consciência da arte como algo além da informação visual ou do exercício estético¹³. Outra questão também apontada por Brito, agora referente à América Latina, é que o “projeto construtivo” ao mesmo tempo que atuava em um sentido de libertação nacional diante do domínio da cultura europeia, significava também uma inevitável dependência a ela, expressando uma certa contradição.

A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira poderiam servir à emancipação cultural desses países frente as suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizadora. E, mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista, implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local (BRITO, 1977, p. 303).

É nessa complexa conjuntura das ideologias construtivas, principalmente considerando suas propostas de integração social e suas teorias produtivas, que desponta a atuação neoconcreta. Na visão de Brito, muito embora o neoconcretismo esteja interessado nessa positividade concentrada no eixo da tradição construtiva, ao que indica, é justamente no limite dessa positividade que operação neoconcreta pretende funcionar. Assim, é diante desse quadro que se pode investigar a intervenção neoconcreta: o interesse de suas proposições, sua eficácia e, seu “índice de negatividade que conseguiu impor em seu contato com a tradição construtiva” (BRITO, 1976, p. 9). A singularidade da arte neoconcreta estaria, assim, em seu caráter contraditório. Inserido no “projeto construtivo brasileiro”, o neoconcretismo denunciaria a crise dessas ideologias, polemizando com suas premissas, com o intuito de

¹² Em sua perspectiva, o “projeto construtivo” compreendia-se como a continuação do século XIX, deslocado para o campo da arte e da cultura. Muito embora houvesse um projeto modernizador, uma valorização da investigação das linguagens e uma investida contra os esquemas hegemônicos, o “projeto construtivo” permanecia intrinsecamente relacionado ao humanismo liberal e à racionalidade do século XIX. Ao seu ver, a confirmação disso seria a não assimilação por parte das manifestações construtivas ocidentais de “duas teorias fundamentais do século XX e que se caracterizam justamente por romper com os limites do século XIX: as teorias de Marx e Freud” (BRITO, 1976, p. 12).

¹³ Outro fator apontado por Brito como uma falha na concepção positivista é a ausência de entendimento da prática artística como “um dispositivo, uma instituição, um circuito mais ou menos fechado, com História formalizada (a famosa História da Arte) e um mercado específico” (BRITO, 1976, p. 13).

fissurá-las. Consiste aí o que Ronaldo Brito denomina como a “verdade neoconcreta”: “de ter sido vértice da consciência construtiva brasileira”.

Recorrendo ao Manifesto Neoconcreto, como uma maneira também, supõe-se aqui, de atualizar as ideias de Ferreira Gullar, Brito pretende investigar como o movimento neoconcreto buscava intervir na estrutura da tradição construtiva. O neoconcretismo enquanto grupo surge como uma cisão no ambiente cultural brasileiro, a partir de uma postura crítica frente à proposta mecanicista da arte concreta. Para o autor, as explicações do crítico Mario Pedrosa, que detém-se ao teorismo paulista em oposição ao espontaneísmo carioca, são apenas uma estratégia para “evitar uma questão cujos contornos ainda não estavam claros” (BRITO, 1976, p. 9)¹⁴. Enquanto a episteme paulista pensava o sujeito como agente social e econômico, em consonância com os movimentos construtivos ocidentais, o neoconcretismo repensaria o sujeito como ser no mundo e buscava pensar o fazer artístico nesse contexto. Tal entendimento implicava em um retorno do interesse expressivo no próprio trabalho de arte: “resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta” (BRITO, 1977, p. 305).

Esse caráter mais experimental do neoconcretismo advinha, de acordo com essa linha, de um passado construtivo já presente no Brasil, que proporcionou um terreno seguro para que o movimento neoconcreto apostasse em sentido mais disruptivo na época. A produção neoconcreta é entendida como uma consequência do movimento concreto, notavelmente como um desdobramento das entradas das estéticas construtivas no país, ou como ele afirma: “um segundo movimento de uma sincronia” (BRITO, 1977, p. 304). O que fica evidente nesta análise, é que a leitura proposta por Brito formula o “projeto construtivo brasileiro” fundamentado em uma perspectiva teleológica das manifestações construtivas no país: para ele o concretismo seria a germinação, o início; em sequência, teríamos a arte neoconcreta, uma eclosão. Em suas palavras: “o concretismo seria a fase dogmática, e o neoconcretismo a fase de ruptura, o concretismo a fase de implantação e o neoconcretismo os choques da adaptação local” (BRITO, 1977, p. 304).

Baseando sua análise a partir de um método comparativo entre os dois movimentos, Brito destaca a originalidade da arte neoconcreta, que diante do “reducionismo tecnicista” do concretismo dividiu-se em duas vertentes: uma ala que representava o vértice da tradição

¹⁴ Em Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio, Aracy Amaral mesmo analisando a diferença dos grupos sob uma perspectiva socioeconômica das cidades e da atuação profissional dos artistas, também não deixa de apostar em um argumento semelhante ao de Pedrosa: “Enfim, o pragmatismo do meio paulista comandou o espetáculo em São Paulo assim como a envolvimento, a liberdade do ser carioca apelou os sentidos num impulsionamento ao expressar-se de forma mais intensa” (AMARAL, 1977, p. 316).

construtiva, composto por Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Alúcio Carvão e parcialmente Amilcar de Castro, cujos interesses voltavam-se para a “sensibilização do trabalho de arte” e que tinham uma relação maior na produção industrial; e a outra, constituída por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que atuavam com o intuito de romper os postulados construtivistas, através de uma dramatização do trabalho, “uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente” (BRITO, 1977, pp. 305-306). Por fim, importa ressaltar que para Brito, o neoconcretismo estabeleceu alguns conceitos fundamentais para a significação do processo artístico no Brasil, colocando à disposição dos interessados um conjunto de operações críticas frente à arte compreendida como instituição.

1.2 VONTADE E VOCAÇÃO CONSTRUTIVA: UMA VIA LATINOAMERICANA

No emblemático ensaio *A vocação construtiva na arte latino-americana: mas o caos permanece* (1977), Frederico Moraes defende que em uma sociedade na qual tudo está por se fazer, como a nossa, a arte desempenha uma função de organização do real, de transformação e construção de um novo espaço. Não nos parece estranho esse raciocínio se considerarmos os textos de Ronaldo Brito e Aracy Amaral, que discutem a necessidade de se superar o problema do subdesenvolvimento no Brasil, adversidade essa extensiva aos demais países da América Latina. Para o autor, não seria também uma coincidência que o efervescer das ideologias construtivas ocorresse precisamente no momento de prosperidade econômica - e, diferente dos outros autores, acrescenta: durante as alianças continentais no plano político¹⁵. Em consonância com Brito e Amaral, Moraes afirma que no Brasil a década construtiva corresponde, não por acaso, ao governo Kubitschek. O esforço modernizador e o crescimento das grandes cidades na época, “vão gerar novas formas culturais - da bossa nova ao concretismo, iniciando a revisão da obra daqueles artista como Portinari e Di Cavalcanti, que representam o estágio anterior: uma estrutura patriarcal e agrária” (MORAIS, 2006, p. 109).

No entanto, ao que parece, a contribuição de Frederico Moraes consiste em sua análise singular e precisa sobre as tendências construtivas no Brasil através de um olhar que se volta para a América Latina: há um debruçamento sobre o continente, um empenho em entender

¹⁵ Para o autor, há uma relação entre a expansão das ideias construtivas e a tentativa de unificação de diversos países da América Latina no campo econômico e político. A título de exemplo, temos as conferências do México (1945), Rio de Janeiro (1947), Bogotá (1948), sendo que esta última resultaria na fundação da Organização dos Estados Americanos (MORAIS, 2006).

questões compartilhadas pelos territórios latinoamericanos e suas implicações no plano cultural. Ainda que no Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1977) Aracy Amaral considere a relação entre os artistas brasileiros com os argentinos e uruguaios, por exemplo, assinalando as afinidades entre o *Grupo Madí* e o neoconcretismo, ou o diálogo entre o crítico argentino Romero Brest e Mario Pedrosa, a autora não objetiva uma reflexão mais aprofundada acerca dos desdobramentos ou causas dessas relações. Na verdade, nesse contexto de sistematização do legado concreto, que indiscutivelmente muito contribuiu tal antologia, fica evidente o pouco interesse pela investigação do elo entre Brasil e Argentina. Essa aproximação aparece de maneira bastante restrita em algumas breves menções e pontualmente localizada na cronologia presente no início do livro. Desse modo, não parece difícil concordar com SCHENBERG (2006, p. 97) quando este afirma que “há, incontestavelmente algumas deficiências sérias (...) no levantamento dos textos, que impedem uma apreciação mais correta da riqueza do panorama da criatividade oferecido no período de 1950-1962”.

Ainda que não desconsidere as contribuições das diferentes manifestações construtivas, especialmente a russa, Morais aposta, todavia, na noção de uma “vocação construtiva” inerente ao quadro latinoamericano. Em diálogo com o crítico de arte peruano Juan Acha, Morais acredita que a arte construtiva latinoamericana seja uma manifestação tardia, porém desejada, das formas racionais. Há, em seu raciocínio, uma problematização referente à lógica colonial do sistema das artes, no qual as grandes exposições internacionais, como a Documenta de Kassel, bienais de Veneza e Paris, exercem uma coerção para que a América Latina seja produtora de uma arte figurativa, emocional, mágica, enquanto as tendências analíticas e abstratas sejam reservadas aos países de primeiro mundo (MORAIS, 2006). Para ele, agora se valendo da crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba, a Bienal de São Paulo, signatária das demais exposições internacionais, insistia em um enfoque preponderante mítico sobre nossa sociedade. Por isso, conforme Morais, a arte construtiva na América Latina surge como um “saudável corretivo” de uma tradição individualista e emocionalista da cultura, fazendo frente a essa “divisão de tarefas” imposta pelo sistema das artes.

A partir de uma investida um tanto audaciosa, entretanto, Morais sugere que se acreditarmos na existência dessa vocação construtiva na América Latina, podemos deslocar o sentido da análise e propor, inclusive, hipóteses acerca de uma possível influência nossa sobre a arte europeia e norte-americana. No seu entender, “uma visão excessivamente eurocentrista da cultura ocidental tende a localizar no velho continente a origem de todos os movimentos, tendências, teorias, etc.” (MORAIS, 2006, p. 109). A justificativa de seu

argumento está, por exemplo, na articulação do uruguaio Joaquín Torres-García, que fundara em Paris, ao lado de Michel Seuphor, um grupo de artistas abstratos denominado *Cercle et Carré*, ainda nos anos de 1920. Além disso, destaca também a atuação do artista uruguaio na América Latina, especialmente através da fundação da *Asociación de Arte Constructivo* na década de 30 em Montevideu; da publicação da revista *Círculo e Quadrado* (1934), na Argentina, na qual havia textos de sua autoria e de construtivistas europeus; e de sua circulação pelo Brasil, principalmente a partir da Bienal de São Paulo de 1959. A importância de Torres-García fora discutida de maneira teórica inclusive ainda nos anos 50, como nos mostra Moraes:

Theon Spanudis, crítico e poeta neoconcreto, no número de set./out, de 1959 da revista paulista de arte *Habitat*, analisa "A significação americana e mundial de Torres-García", reconhecendo sua influência sobre vários artistas brasileiros. Spanudis diz ser ele "a primeira voz original e independente das Américas a incorporar em sua arte as antigas ideias plásticas das civilizações deste continente" (MORAIS, 2006, p. 103).

É interessante em sua análise a conciliação de duas formulações conceituais que, à primeira vista, poderiam parecer divergentes, isto é, a coexistência de uma "vocação" e de um "projeto construtivo". Para Moraes, fica evidente nos manifestos concretista, neoconcretista e madísta um desejo, ainda que utópico, de renovar e transformar a sociedade. Afinal, considerando a perspectiva da arte construtiva, a prática artística deve ser compreendida como um "esforço de ordenação do caos", de "transformar o caos em cosmos" (MORAIS, 2006, p. 108). Recorrendo, ao que parece, a Brito, afirma:

O *projeto da arte construtiva* é fundamentalmente otimista. E utópico. O artista construtivo acredita que a arte pode ser um instrumento eficaz de transformação da sociedade, quer construir uma nova realidade, inclusive no plano social e político. O artista construtivo sonha de olhos abertos, quer esculpir o futuro no presente. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos. Não se trata, portanto, de copiar ou imitar o existente, o já gesto e, portanto, imperfeito; mas de inventar, de fazer surgir um mundo novo, claro, limpo, transparente, criar (...) (MORAIS, 2006, p.108).

Contudo estas considerações não descartam a possibilidade da existência de uma vocação construtiva em nosso continente. Pelo contrário, o autor sustenta que seria essa vontade da ordem, do construir, que levou rapidamente à assimilação dos modelos construtivos, ainda mais considerando o ambiente marcado pelo desenvolvimento econômico

no pós-guerra. Conforme Morais, a América Latina, em especial o Brasil, estava preparada para aceitar, antes mesmo que os Estados Unidos e de alguns países europeus, a ideologia construtiva. Em um outro texto, intitulado *Entre a construção e sonho, o abismo* (1988), Frederico Morais apresenta um significado histórico mais amplo sobre essa vontade inerente à cultura brasileira, por meio de uma análise das constantes formais na produção artística nacional:

Existem dois pólos ou constantes formais no interior da arte brasileira: o Barroco, como raiz e permanência, e a construção, como disposição e vontade. Começamos com o Barroco, arte essencialmente moderna e anticlássica. Essa constante barroca na arte brasileira é localizável na escultura e na arquitetura do Aleijadinho, na pintura de Ataíde, no cinema de Glauber Rocha, no Tropicalismo de Oiticica e Chacrinha e na música popular. A segunda constante formal é o que eu tenho chamado de “vocação construtiva”, verificável também no Aleijadinho, na Fase Pau Brasil de Tarsila, no Concretismo e Neoconcretismo dos anos 50, em Brasília (MORAIS apud OLIVA, 2017, p. 118).

Outro ponto importante em sua análise   a tentativa de vincular a ideia de uma arte construtiva no Brasil com uma atitude antropofágica. Conforme seu raciocínio, após o momento do “saudável corretivo”, a arte construtiva se depara com uma realidade, em suas palavras, dispersa, contraditória, variada e lúdica, culminando em um processo de antropofagia. Para ele, no momento em que a arte construtiva “já se encontra impregnada de nosso ser, de nossa alma, que começamos a exportar” (MORAIS, 2006, p. 110). Seguindo uma linha muito próxima   de Ronaldo Brito, Morais considera que há um momento de assepsia - que Brito denomina de implanta o - e posteriormente de assimila o das tendências construtivas, quando haveria o impacto da adapta o local. Não fica explícito se esses momentos para Morais são marcados por movimentos específicos, ainda que no texto o autor indique logo em seguida uma oposi o entre o Concreto/Mad , no caso da Argentina, e concretismo/neoconcretismo no Brasil, o que nos leva a entender que dentro dos pares, os primeiros representam a assepsia, enquanto os segundos a adapta o¹⁶. Essa oposi o, também   comentada por Roberto Pontual no texto *Brasil: as possíveis geometrias*, presente no catálogo *América Latina: Geometria Sensível*¹⁷, no qual o autor afirma que haveria uma

¹⁶ Assim como Amaral, Morais afirma: “Al s, me parece sintomático, no caso brasileiro, que São Paulo - representando um estágio industrial mais avançado - vinculou-se de preferência ao concretismo su o-alemão-holandês, enquanto no Rio - menos industrializado, porém mais lúdico e criativo - mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo” (MORAIS, 2006, p. 109).

¹⁷ Realizada no Museu de Arte do Rio em 1978, a exposi o *Arte Agora / América Latina: Geometria Sensível*, trata-se de uma importante referência para os estudos sobre a produ o artística geométrica no contexto latino-americano. No catálogo da mostra seria a primeira vez que estariam reunidos textos de diferentes autores

“postura sensível, enfaticamente *expressiva*, rigorosa mas calorosa, aberta à valência simbólica”. e acrescenta que essa “postura contida na ideia e na prática iniciais do neoconcretismo - tem conosco uma relação de congenialidade muitíssimo mais profunda e compulsável do que a do projeto concretista, com o seu racionalismo e mecanicismo” (PONTUAL, 1978, p. 70).

De acordo com Moraes, a arte construtiva latinoamericana teria uma contribuição única através de seu caráter vitalista, orgânico e sensível¹⁸. Na mesma linha Pontual discute a existência de uma “geometria sensível”, que nos proporcionaria os elos “para o melhor entendimento da manifesta vocação construtiva” (PONTUAL, 1978, p. 8) em nosso continente. No texto intitulado *Do mundo, a América Latina*. Entre as geometrias, a sensível, o autor explica que o termo formado pela junção de dois elementos aparentemente conflitantes - “*geometria* supõe cálculo, frieza, determinação, rigor, exercício da razão; *sensível* sugere imprevisibilidade, animação, alternância, indeterminação, prática intuitiva” (PONTUAL, 1978, p.8) - teria a ver mais a ver conosco, latinoamericanos, do que uma certa “geometria programada”. E por isso, há nas análises dos autores um certo destaque ao neoconcretismo, visto que suas produções seguiam mais radicalmente um sentido sensível e vitalista.

O neoconcretismo, então, impregnado e fruto dessa “vontade construtiva”, emerge como uma manifestação inédita, original e nova da vertente construtiva, fundamentalmente por suas antecipações minimalistas, cinéticas e plurissensoriais, que para Moraes seriam representadas respectivamente por Amílcar de Castro e Franz Weissmann, Abraham Palatnik¹⁹, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Nessa mesma linha, Pontual reiterando a oposição entre o concretismo e neoconcretismo, afirma:

A busca da terceira dimensão, do movimento real, da ação física do espectador e do plurissensorialismo [sic] dão nesse movimento à ideia neoconcreta sua maior diferença relativamente ao bidimensionalismo, movimento virtual, ação conceitual pura e estrita visualidade propostos como regra pelo concretismo (PONTUAL, 1978, p. 68).

do continente, cada qual abordando um país da América Latina e sua relação com a arte geométrica (VARELA, 2017). No texto de abertura, Roberto Pontual, organizador do catálogo, explica que a exposição “(...) quis ser uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolvem uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latinoamericana deste século: a do caráter construtivo, ou construtivista, que se tem anotado tão visceral e frequentemente na obra dos que dela, de um modo ou de outro, participam” (PONTUAL, 1978, p. 8).

¹⁸ O argentino Torres-Aguero usa o termo *geometria caliente*, Tomasello fala de uma cor mais “viva e sensual”, Villamizar sobre uma geometria lírica (MORAIS, 2006).

¹⁹ Embora Palatnik não tenha integrado o neoconcretismo enquanto grupo ou no manifesto, é recorrente associar ou aproximar sua produção à pesquisa neoconcreta, uma questão que, como vimos, Frederico Moraes já havia apontado ao discutir a marginalidade de alguns artistas aos movimentos concreto e neoconcreto.

Conforme Pontual, a “base neoconcreta” se manteve fertilizadora mesmo após o fim do concretismo enquanto grupo. Para ele, bastaria analisar o conjunto da arte brasileira das décadas de 60 e 70 para comprovar tal argumento, posto que a formulação concretista encontrou pouquíssimos cultores no período, em razão de seu “fundamento de impessoalidade e de estrita observância do cálculo, de apego e apelo tecnológicos” (PONTUAL, 1978, p. 70). Compreendendo, assim como os outros autores, o concretismo como uma parte de um processo em evolução, Pontual afirma categoricamente:

Se o espírito do modernismo foi o fio condutor básico de nossa arte do final dos anos 10 até o início dos anos 50, talvez ainda percebamos um dia que, passado o *intermezzo concreto* em boa extensão da década de 50, o neoconcretismo tomou o bastão para trazê-lo consigo pelo menos até este final dos anos 70 (PONTUAL, 1978, p. 71).

Observando as investigações de Ronaldo Brito, Aracy Amaral, Frederico Morais e Roberto Pontual, percebe-se que independente da linha de análise proposta, *projeto* ou *vocação*, há um dado constante: a noção de que haveria na história da arte construtiva brasileira uma sucessão dos movimentos. Em outras palavras, enquanto o concretismo seria um primeiro momento, um *intermezzo* em nosso modernismo, uma fase de implementação construtiva, o neoconcretismo seria visto como o segundo momento de uma sincronia, a assimilação, o “vértice e ruptura do projeto construtivo” (BRITO, 1977). É evidente, portanto, que para compreender a arte construtiva no Brasil, torna-se necessário investigar tais conceitos historiográficos, como foram formulados, a partir de quais argumentos, para que possamos analisar de maneira crítica os discursos sobre a arte neoconcreta e concreta.

2. CATITI CATITI, NA TERRA DOS BRASIS: O NEOCONCRETISMO POR LYGIA PAPE

Em países como os nossos, que não chegam esgotados ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, ao nível da história contemporânea, mas que flutuam por sua situação necessária sobre a linha do meridiano maior ou francamente mais abaixo dela, quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista.

(Mário Pedrosa, 1995, p. 333)

“A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as *girls*” (ANDRADE, 1928, p. 3). Escrita por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago (1928), essa frase tangencia uma questão recorrente em nossa história da arte: a busca por uma contribuição própria brasileira em relação às correntes internacionais, uma temática que se intensifica especialmente a partir da arte moderna no Brasil²⁰. Passadas cinco décadas da publicação do manifesto, Frederico Morais (2006), como vimos, defende que a arte construtiva no Brasil atuava através de uma orientação antropofágica. Lygia Pape em sua dissertação, cujo objetivo é tratar do “problema da crise da arte no mundo contemporâneo” (PAPE, 1980, p. II), também retorna à Andrade, apontando que estaria ali a primeira ideia de uma consciência brasileira na arte. Fundamentando-se na obra de Mário Pedrosa, principalmente nos escritos *Mundo, homem, arte em crise* (1967), *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1975) e *Variações sem tema ou a arte da retaguarda* (1978), Pape argumenta que haveria nos países subdesenvolvidos uma pulsão criadora única no campo das artes.

Nossa convicção em defesa de uma ideia brasileira, de uma fonte fértil de criação no campo da arte, como origem e nascedouro de propostas

²⁰ Para Morethy Couto (2004), um aspecto fundamental na história de todo país colonizado seria a busca por suas “originais” raízes, bem como a descoberta e a afirmação de uma identidade entendida como nacional. No caso do Brasil, o Manifesto Antropófago trata-se de uma importante referência para a reflexão sobre o assunto, que expressa uma dupla vontade presente no movimento modernista desse período: o desejo de ser a um só tempo, atual e autêntico. Para a autora, ao longo de nossa história da arte, “as dúvidas a respeito de nossa identidade cultural engendraram duas atitudes antagônicas - uma de cumplicidade e submissão e outra, de combate e rejeição - em relação a contribuição estrangeira” (COUTO, 2004, p. 20). Na sua perspectiva, ainda que possamos localizar no século XIX os primeiros indícios de um projeto cultural mais amplo de inclinação nacionalista, o anseio de renovação temática no período, “no entanto, não pode ser considerado um desejo consciente e sistematizado de romper com as convenções pictóricas europeias” (COUTO, 2004, p. 25). A exemplo disso, temos a visão indianista e romântica em obras como *Moema* (1866), de Vítor Meireles, *O Último Tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo, e *Iracema* (1884), de José Maria Medeiros, cuja legitimação teórica fora dada principalmente por Manuel de Araújo Porto Alegre; e, em antítese teríamos a ideia do antropófago tupi ao qual fará menção Oswald de Andrade.

originais, encontrou nos textos de Mario Pedrosa o campo rico e otimista de uma arte nascendo abaixo do Rio Grande, nos rincões dos deserdados da sorte, no terceiro mundo. Nossa vontade, ao defender essa tese, de uma arte genuína e verdadeiro testemunho de nossa invenção, já havia encontrado defensores ao tempo da Semana da Arte Moderna, em 1922. Daí a nossa citação no título dessa dissertação (PAPE, 1980, p. 1).

O título da dissertação faz referência direta a um trecho do Manifesto Antropófago: “Catiti Catiti / Imara Notiá / Notiá Imara / Ipeju”²¹. Para Pape, esse manifesto é uma importante referência cultural, pois nele há a defesa de uma consciência de criação de arte no Brasil, ao mesmo tempo que documenta uma resposta ao problema da crise da arte. Conforme a autora, uma vez que o “mundo desenvolvido” enfrenta um declínio das vanguardas artísticas, caberia ao que ela denomina de “artista-pintor-inventor” a posição de desencadeador de linguagens originais. Na perspectiva de Pape, recorrendo à Pedrosa, somente esses inventores do terceiro mundo teriam condições de experimentar propostas inovadoras que “substitua(m) as decadentes vanguardas, cada vez mais sofisticadas e inúteis, para essas novas áreas emergentes” (PAPE, 1980, p. III)²².

No capítulo A arte moderna e pós-moderna²³, Pape sustenta que o início da crise da arte moderna está relacionado com o desenvolvimento da Pop Art, primeiro na Inglaterra e posteriormente nos Estados Unidos. Surgida no contexto do consumo de massa, ao contrário da arte moderna que até então tinha um posicionamento contrário à massificação, a Pop Art não se fazia hostil a essa realidade. Conforme essa análise, os artistas da pop negavam os preconceitos presentes nas gerações anteriores, como o cubismo, expressionismo, construtivismo, surrealismo e abstracionismo, “e passam a sustentar (...) as próprias obras não como hostis e opostas à civilização industrial capitalista, mas como, ao contrário expressão legítima dela” (PEDROSA apud PAPE, 1980, p. 14). Diante dessa mudança provocada pela Pop Arte, especialmente americana, e da “ferocidade dos dadaístas” (PAPE, 1980, p. 17) a

²¹ Conforme a autora, o trecho significa “uma invocação na língua tupi: ‘lua nova, ó lua nova’, na terra dos brasis (PAPE, 1980, p. 1). Em 1978, Pape realiza em 16mm o filme *Catiti Catiti*, no qual a artista elabora uma releitura do processo antropofágico em distintas situações culturais, relacionando, por exemplo, a Carta de Pero Vaz de Caminha com músicas indígenas, imagens da Baía de Guanabara, o Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral, e um jogo de xadrez de Marcel Duchamp. No artigo Notas de pesquisa sobre o filme *Catiti Catiti* de Lygia Pape (2009), Fernanda Pequeno propõe uma análise detalhada do interesse cinematográfico de Pape contextualizando com a questão da antropofagia.

²² Importa ressaltar que Pape não referencia apenas Pedrosa, mas também em Hélio Oiticica, para quem “invenção” trata-se de um termo chave em suas teorizações.

²³ A dissertação é composta por duas partes: a primeira denominada A crise da arte, na qual encontram-se os capítulos Arte Moderna e Pós-Moderna e Concretos e Neoconcretos, em que a autora busca delinear a formação histórica das origens e implicações arte moderna e pós-moderna; e a segunda intitulada A ideia nova, cujos capítulos são A fala dos mudos e Nós, os bugres, na qual a autora objetiva, em síntese, propor uma nova perspectiva para o campo da arte, relacionando as “manifestações anônimas e criativas do homem do povo” (PAPE, 1980, p. III) com a produção do “artista-inventor”.

arte moderna entra em colapso, causando uma avassaladora transformação no campo da arte. No entanto,

A crise da arte discutida aqui, e em outros lugares, pouco ou nada pode acrescentar, ou melhor, não interfere no percurso paralelo em que desliza o processo criador que nós, vivendo em terras dos trópicos, percebemos, isolados em nossa solidão - os fenômenos da criação; qualquer um, por mais desavisado que possa ser, não poderá desprezar, e respeitar porque genuínos, apesar mesmo de que suas manifestações surjam desavisadamente em lugares os mais desamparados economicamente: aqueles onde impera a miséria crua dos guetos sociais (PAPE, 1980, pp. 3-4).

Na perspectiva da autora, portanto, não seria a vontade de superar a condição do subdesenvolvimento que faria eclodir uma produção original, como defende Ronaldo Brito, Aracy Amaral e Frederico Morais. O movimento para Lygia Pape é outro: seria justamente o subdesenvolvimento a força motriz do processo criador em países como o Brasil. Isso teria indícios, inclusive, em um contexto mais amplo do que o do tradicional sistema das artes. Segundo Pape, as manifestações anônimas e criativas do “homem do povo” seriam a confirmação desse entendimento, como por exemplo na produção da cerâmica no Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, na arquitetura de palafitas e nos diversos objetos de uso reciclado²⁴. Em seu ponto de vista, o artista-inventor organiza seu universo a partir de uma atenção pelas manifestações presentes no seu entorno, utilizadas como “desencadeador de posturas, as mais ousadas no campo da experimentação” (PAPE, 1980, p. 6).

Continuando seu raciocínio, Pape menciona dois artistas cujo fazer é “pura invenção” (PAPE, 1980, p. 6): Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral. Para ela, esses pintores elaboraram uma linguagem de originalidade única e com aspectos fundamentalmente brasileiros. Propondo uma relação entre esse modernismo e o construtivismo no Brasil, Pape recorre ao crítico Theon Spanudis, que destaca que “Tarsila do Amaral foi a primeira brasileira a realizar o construtivismo” (SPANUDIS apud PAPE, 1980, p. 6). Para Spanudis, mesmo que a pintura da artista fosse denominada como “pau brasil” e alguns anos depois de “antropofagia”, a análise sobre seu trabalho possuía um enfoque ao conteúdo “étnico de sua pintura, mas nada a respeito da novidade plástica que ela criou” (SPANUDIS apud PAPE, 1980, p. 6). De acordo com essa reflexão, nos países do “terceiro mundo” poderíamos

²⁴ No capítulo A fala dos mudos, Pape realiza uma discussão sobre nossas referências culturais, “não como um conceito próximo ao de raízes brasileiras e que se confunde facilmente com folclorismos, mas mostrar e transformar a nossa fome antropofágica, como uma das coisas que podem dar vitalidade a todos nossos atos, sejam eles quais forem” (PAPE, 1980, p. 9).

encontrar uma vontade criadora, que no caso do Brasil começa a se delinear na década de 1920 e encontra uma continuidade na arte construtiva:

Por acreditarmos também nesse destino, é que queremos apontar aqui os artistas-inventores como os únicos capazes para essa função, como os experimentadores do novo. Somente eles, com uma visão voltada para a pesquisa terão condições pelas frestas que já começaram a se abrir, com o próprio Oswald de Andrade e, em seguida, com o *projeto construtivo brasileiro* (PAPE, 1980, p. II, grifo meu).

O retorno à própria cultura brasileira, considerando também uma situação geopolítica, emerge como argumento central de Lygia Pape para discutir uma produção artística em nosso país. No seu entender, entretanto, “não podemos recusar sistematicamente o que sucede lá fora”, pois “como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis - os tupinambá - devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispo sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova” (PAPE, 1980, p. 4). A postura crítica em relação a uma lógica colonialista, bem como sua denúncia dos posicionamentos da crítica de arte brasileira, que a autora considera subverniante, serão os temas orientadores da discussão do próximo subcapítulo. Em razão desse problema, Pape busca propor uma nova apreensão dos movimentos concretos e neoconcretos, através de um “padrão de avaliação mais globalizante e total”, que escape de uma perspectiva maniqueísta, presente nas investigações sobre as manifestações construtivas no Brasil, como veremos.

2.1 “DESDE OS TUPINAMBÁ DEVORAMOS E FORNECEMOS CULTURA”: ANTROPOFAGIA, TROPISMO CONSTRUTIVO E CRÍTICA À CRÍTICA DE ARTE

Na dissertação, Lygia Pape assume um posicionamento bastante crítico sobre a atuação dos teóricos da arte no Brasil. Consciente de sua implicação na investigação do tema, enquanto artista e teórica, a autora ressalta que sua posição é “um tanto especial, visto que seremos, ao longo dela, objeto e sujeito da análise, pois a partir do movimento concreto no Brasil, passamos a participar da produção de arte” (PAPE, 1980, p. 9). É possível cogitar que devido a essa dupla atuação, Pape não hesite em contestar alguns autores e textos com argumentos que ela considera como fatos, como veremos mais à frente. Para a autora, haveria um vício cultural em nossa crítica de arte que estaria acostumada com uma posição subalterna

em relação à história e ao contexto internacional. Na sua perspectiva, “não podemos continuar usando modelos que não são nossos. Se a crítica de arte não tiver uma ideologia firme em seus propósitos, é melhor que se abdique de suas funções, pois o plano da arte, hoje, não permite mais agentes somente bem intencionados” (PAPE, 1980, p. 7).

Nesse sentido, a crítica de arte em países subdesenvolvidos teria um papel difícil e complexo e ao mesmo tempo profícuo, na medida em que tem a possibilidade de se debruçar sobre algo novo, proveniente da experimentação, ou seja, uma linguagem afastada dos moldes internacionalistas. Haveria aí um ponto de inflexão, pois, se a produção artística do terceiro mundo não mais se relaciona profundamente com esses paradigmas, não seria coerente, portanto, que a produção teórica continuasse tendo como referência os modelos que são exteriores à nossa cultura. Por isso,

A crítica de arte, hoje, aqui, no terceiro mundo, compete uma missão espinhosa, delicada, porém profundamente gratificante: em primeiro lugar rejeitar as lições de bem julgar, herdadas de outras situações, em segundo lugar, ter uma percepção e uma sensibilidade tão agudas que permitam a ele, o crítico de arte, localizar nos sítios culturais, como num trabalho de arqueologia, os segmentos de inventores representantes de pensamento criador (PAPE, 1980, p. 7).

No entendimento de Pape, embasada por Pedrosa, a origem dessa visão fixa, colonialista e deformante remonta à Missão Artística Francesa, no início do século XIX, quando implantou-se aqui valores estabelecidos nos moldes da metrópole, isto é, a Europa. E, em razão disso, há “uma certa comodidade cultural em encarar as coisas da terra como incapazes de energia própria e usar modelos já prontos, fornecedores de juízo de avaliação, recolhidos em moldes externos” (PAPE, 1980, p. 22). No entanto, recorrendo à antropofagia, Pape argumenta que também fazemos parte de uma “globalidade cultural”, uma vez que “desde os tupinambá que devoramos e fornecemos cultura também” (PAPE, 1980, p. 22). O Brasil, assim, não estaria apartado desse contexto de arte mais amplo; pelo contrário, “estamos dentro do caldeirão e os próprios veículos de comunicação são responsáveis por esse entrelaçamento” (PAPE, 1980, p. 21). Nesse sentido,

Alimentar em nome de uma carência econômica (dilaceradora do processo criativo) uma posição estática como se estivéssemos à parte de todo um processo complexo que envolve desde os mais elaborados mecanismos tecnológicos à tapera cabocla, passa mesmo a assumir caracteres de uma visão reacionária e redutora (PAPE, 1980, p. 21).

Sustentando a noção de um “projeto construtivo brasileiro na arte”, mas sem deixar de fazer críticas às análises em torno dele, Pape defende que o concretismo e o neoconcretismo não partem de pressupostos das correntes internacionais de forma ingênua, como querem fazer crer “todas as abordagens da crítica tupiniquim” (PAPE, 1980, p. 20). De acordo com a autora, para essa investigação torna-se necessário primeiramente analisar de que maneira a denominada corrente internacional se organiza e como ela adentra o sistema de arte. Na realidade, conforme Pape, não haveria somente uma corrente internacional, existiriam várias correntes, cujas origens se dariam de maneiras independentes, ainda que surgidas de modo mais ou menos simultâneo.

Então pegar essas correntes e encará-las como um todo homogêneo e monolítico é fugir de um realismo histórico muito condizente com o chamado mundo subdesenvolvido, isto é, os quintais culturais que devem sempre manter-se numa posição de subalternidade relativos às metrópoles. (Não cabe ao subdesenvolvido cultural ser matriz de coisa nenhuma - os códigos éticos não lhe dão chance - o mercado de arte não lhe concede voz e os veículos de comunicação trabalham dentro de premissas condizentes com esse mercado). Portanto, ser criador de primeiro grau numa região cultural anônima, é forjar a história (PAPE, 1980, p. 20).

Pape, diferentemente de Ronaldo Brito e Aracy Amaral, acredita que o construtivismo brasileiro possui origens e relações na cultura popular. Formulando uma análise semelhante à de Frederico Moraes, ainda que não referenciada, a autora sustenta que haveria mais um encontro cultural ao nível do construtivismo do que uma assimilação acrítica e epidérmica das correntes internacionais. Utilizando o termo “vontade construtora”²⁵, Pape argumenta que no Brasil há uma produção geométrica não alienante nas culturas populares. No seu entender,

Reconhecemos realmente um *tropismo construtivo* na arte brasileira e que com facilidade refere-se a origens no índio, no africano, no objeto de uso reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalhos mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea na beira da praia, (...) (PAPE, 1980, p. 20, grifo meu).

²⁵ Pape atribui à arte a tarefa de organizar a sociedade. Em sua visão, respaldada por Mário Pedrosa, a miséria seria desencadeadora do processo criativo na arte popular. É interessante que, assim como Moraes ao definir o termo “vocação construtiva”, a autora entende que “a arte [...] atua como aglutinador social, um organizador das rela es sociais e seus códigos, respeitada por todos” (PAPE, 1980, p. 65).

O neoconcretismo, nesse sentido, surge em um contexto histórico e cultural no qual, para a autora, já haveria um enraizamento do que ela denomina de “tropismo construtivo”²⁶ em nossa sociedade. Posto isto, a arte neoconcreta não seria simplesmente um resultado das tendências internacionais. Fica evidente para Pape, que o desenvolvimento do neoconcretismo, ainda que tenha uma relação com um contexto externo²⁷, ocorre de uma maneira muito mais complexa, profunda e com referências em nossa cultura, anteriores até mesmo ao construtivismo estrangeiro.

Tal argumento serve inclusive de embasamento para a defesa de uma produção artística brasileira nova diante do contexto internacional, pois constatada a crise das vanguardas nos países desenvolvidos, não seria retornando para as soluções e formulações já realizadas no bojo dessa crise que haveria uma transformação efetiva em arte. Posicionando-se criticamente frente ao sistema da arte internacional, Pape afirma que nossa produção é vista como um “subproduto” e, com poucas exceções, nunca tivemos alguma presença significativa nos quadros internacionais. Embora os artistas brasileiros não fossem reconhecidos como possíveis produtores de arte, a conjuntura europeia e norte-americana, para a autora, seria mais grave, visto que “a nossa penúria é material (...), a deles, é mais profunda e irreversível porque cultural” (PAPE, 1980, p. 73).

Tão logo, sua proposta seria olhar à frente, “partindo de algumas referências de que já temos certeza como obras geradas a partir do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, os projetos construtivos referendados pela história” (PAPE, 1980, p. 73). O movimento neoconcreto realizava, assim, esse exercício de olhar para além, propondo uma reformulação independente e uma produção rica, original²⁸, estabelecendo alguns parâmetros que orientavam o proceder artístico²⁹. De acordo com Pape,

Ao apresentarmos o movimento neoconcreto na arte brasileira como digno fundador de um processo de revelação na arte foi seu caráter de grupo [...] um *corpo coletivo* que atuou num espaço num tempo próprios, numa demonstração de vitalidade e invenção. Estabeleceram postulados

²⁶ Outra aproximação com Frederico Morais, seria a definição de tropismo para Pape, vinculada à noção de “ordenação”. Para a autora: “Esse tropismo, era uma necessidade de ordem do caos local, um afastamento rigoroso das facilidades que representava uma arte que somente tinha como interesse a habilidade ou maior ou menor de seu autor” (PAPE, 1980, p. 49).

²⁷ Ao longo da dissertação, Pape discute o interesse dos artistas neoconcretos especialmente pelo construtivismo russo.

²⁸ Aqui nota-se um ponto de convergência com Ronaldo Brito, pois ambos têm como referência Ferreira Gullar.

²⁹ Como, por exemplo, a ruptura das categorias em arte, eliminando os princípios da pintura, escultura e gravura. Tal assunto é discutido por Ferreira Gullar em “Teoria do não-objeto”, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 1959. No texto, Gullar afirma que as obras de Lygia Clark, por exemplo, são objetos especiais “- não objetos- para os quais as denominações de *pintura* e *escultura* já talvez não tenham muita propriedade” (GULLAR, 1977, p. 94), uma vez que rompem com os princípios tradicionais dessas categorias.

que enriqueceram o processo da arte e determinaram a partir de sua presença uma atuação nova aos agentes culturais - “o exercício experimental da liberdade” de que fala Mário Pedrosa, sempre (PAPE, 1980, p. 74).

É em Hélio Oiticica que a autora vai encontrar um diálogo para discutir sobre a produção artística no Brasil. Para ela, as contribuições teóricas de Oiticica substituem “em todos os momentos a presença da crítica dita profissional” (PAPE, 1980, p. 85). Partindo do pressuposto de que efetivamente houve vanguarda em nosso país, Oiticica sustenta que o contexto brasileiro está livre “de passados gloriosos como os europeus, ou de super-produções americanas”, e ainda, que temos “uma necessidade construtiva nossa” (OITICICA, 1966 apud PAPE, 1980, pp. 84-85). Em sua perspectiva, a questão do objeto é uma característica pioneira em nossa vanguarda, proveniente da descrença dos princípios tradicionais da pintura e da escultura, para a busca de uma “arte ambiental”. Provenientes da experiência neoconcreta, tais investigações revelam “essa vontade incontida pela construção de objetos perceptivos onde nada é excluído, desde a crítica social até a patinação de situações-limite” (OITICICA apud PAPE, 1980, p. 85).

Em conclusão, Oiticica defende que tais características são “fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo” e - aqui percebe-se uma semelhança com o discurso da autora -, “não um arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensam a maioria das nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta” (OITICICA apud PAPE, 1980, p. 85). Nesse contexto, levando em conta tal argumento, e tendo em vista, por exemplo, a redundância dos modelos para se expressar (PAPE, 1980) presentes nos museus e nas bienais, a arte brasileira, como o neoconcretismo, emerge como uma das maneiras de contornar, enfrentar e apostar em soluções outras para o problema da crise da arte, fundamentalmente através de sua “atitude antropofágica”.

2.2 O CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO NA FITA DE MOEBIUS

Uma tira de papel torcida é colada em suas duas extremidades. Estrutura-se o que a matemática denomina de fita de Moebius, uma forma sobre a qual não se pode determinar sua orientação. Nela a infinitude está contida na finitude. Sendo sua superfície contínua, também torna-se impossível definir o dentro e o fora, a parte de cima ou a de baixo. Desse modo, tal estrutura pode ser pensada de maneira a problematizar dicotomias como antes e depois,

interno e externo, o avesso e o anverso; ou ainda como um modo de questionar os sentidos de continuidade e descontinuidade, e, considerando-se uma perspectiva mais ampla, a própria noção de *telos*. Como afirma Fernando Cocchiarale (1994, p. 79): “quando você tem uma fita, inicialmente há sempre um lado de dentro e um lado de fora”, no entanto se “você torcer uma destas pontas, tornar a ligá-la e então passar a percorrê-la com o dedo, você não vai ter mais o dentro e o fora. Você vai ter um plano contínuo, o conceito passado de um espaço interno para um espaço externo num movimento deslizando”.

Interesse de alguns artistas, como Max Bill³⁰ na obra *Unidade Tripartida* (1948-1949) e na proposição *Caminhando* (1963) de Lygia Clark³¹, a fita de Moebius é trazida por Pape como uma metáfora para discutir a arte construtiva no Brasil. Em sua perspectiva, o concretismo e o neoconcretismo não deveriam ser analisados a partir de uma “visão maniqueísta de bem e mal, alimentada até hoje pela crítica desavisada” (PAPE, 1980, p. 22). Pelo contrário, seria mais prolífico compreender os dois movimentos como momentos distintos do “projeto construtivo na arte”, cada um com sua singularidade e importância. A distinção, nesses termos, não possui uma relação necessariamente fundamentada nas lógicas de superioridade/inferioridade, mas sim no reconhecimento daquilo que é diferente, sem atribuir um juízo de valor. Pape propõe, nesse sentido, uma perspectiva “sincrônica de um trabalho em progresso. Como uma imensa fita de Moebius, um fora e um dentro contínuos, *sem posição privilegiada - estrutura circular* - cremos ter presenciado a participação do início da pré-história de uma arte pós-moderna” (PAPE, 1980, p. 2, grifo meu).

Seria reducionista, conforme a autora, por exemplo, considerar o concretismo uma tendência importada sem um processo crítico, bem como entender a arte neoconcreta como um momento mais significativo, justificada por sua capacidade de adequar a linguagem construtiva às necessidades e aos problemas de nosso contexto, criticando abertamente as análises de Amaral e Brito. Ao longo da dissertação, Pape tece críticas a análises que comparam os movimentos de um modo determinista limitando-os à questões, categorias e atuações específicas, e minando a possibilidade de entendê-los de modo mais flexível, correlacionado e amplo.

De modo geral, para Pape, assim como para os outros autores já mencionados, o movimento concreto paulista representou “a recusa sistemática e radical aos postulados ainda

³⁰ Em 1951, a obra recebeu o prêmio internacional de escultura na 1ª Bienal de São Paulo, e pertence hoje ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

³¹ Em *Caminhando* a artista propõe a construção da fita de Moebius em papel, para posteriormente cortá-la em um sentido longitudinal. Sem romper a fita, a tesoura recorta seu comprimento de maneira contínua, criando entrelaçamentos cada vez mais complexos, até o momento em que o deslocamento não se faz mais possível (e a fita se rompe).

ligados a uma figuração de caráter expressionista-romântico” (PAPE, 1980, p. 23). Em sua análise, há um destaque no contexto industrialista de São Paulo que proporcionou, por exemplo, o uso de novos materiais para experimentações até então estranhas à produção artística brasileira. Reconhecendo a importância do grupo para as investigações em arte, Pape afirma que os concretos iniciam sua “tarefa de policiamento e lavagem formal, com o manifesto em 1952” - aqui percebe-se uma certa proximidade com a ideia de “saudável corretivo” apresentada por Frederico Morais. Esses artistas “defendiam uma visão racionalista ligada aos ideais de uma arte clara e distinta, [...] foi dentro desse rigor de princípio que iniciaram a transformação do panorama da arte” (PAPE, 1980, p. 24).

O neoconcretismo, por sua vez, atuou sobre a cultura brasileira estabelecendo critérios novos de criação, marcado por um comportamento de liberdade no que se refere às linguagens. Para Pape, desse modo, as análises de Ronaldo Brito não deram conta do que foi a questão do neoconcretismo no país, visto que, o autor aborda “o problema do construtivismo no Brasil como uma coisa fechada no tempo e surgida somente a partir do suíço Max Bill e da Escola de Ulm e como algo estranho ao ‘sentir’ brasileiro”. Conforme discutido no capítulo anterior, Brito sustenta a tese de que o neoconcretismo, diferente dos concretos, enfrentava os “choques da adaptação local” (BRITO, 1977, p. 303). Discordando disso, todavia, Pape considera tal análise “curiosa”; e mais, para ela, Ronaldo Brito “falt[a] à verdade” ao “falar somente em adaptação em referências aos neoconcretos” (PAPE, 1980, p. 39).

Outro ponto de divergência nas análises dos autores refere-se à atuação dos artistas concretos e neoconcretos no processo industrial e nas suas relações com o mercado. Brito aponta para questões socioeconômicas para diferenciar, ou até mesmo justificar, a produção construtiva paulista e carioca. Enquanto o concretismo, “pretendia intervir diretamente no centro da produção industrial e se preocupava explicitamente em levar adiante o ‘sonho suíço’ de transformar o ambiente social contemporâneo” (BRITO, 1977, p.306), o movimento neoconcreto era mais retraído em relação à participação da arte na indústria. Esse afastamento, aliado a uma indiferença em relação ao mercado, possibilitou que o neoconcretismo atuasse como uma “série de experiências de laboratório”, principalmente porque os artistas pertenciam a uma “classe média alta, às vezes, desligado(s) de pressões de mercado e, de certo modo, isolado(s) da defasagem cultural do ambiente onde operava(m)” (BRITO, 1977, p. 304).

Em comparação aos agentes da arte concreta, atuando muitas vezes em funções práticas enquanto *designers* e publicitários, “os artistas neoconcretos eram quase amadores -

por mais que projetasse(m) transformações sociais a partir do seu trabalho permaneciam necessariamente no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma” (BRITO, 1977, p. 307). Concorda com esse argumento Aracy Amaral em *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/ neoconcretos no Rio* (1977), ao apontar que os artistas cariocas eram despreocupados com a mudança de uma realidade complexa, mantendo suas criações na linha da “pura especulação estética”, ao passo que os paulistas “quiseram adaptar à nossa realidade os modelos suíços” (AMARAL, 1977, p. 316), incompatíveis, no entanto, com o processo de industrialização e com a economia de um país subdesenvolvido. Para a autora, os neoconcretos, diferentemente dos paulistas, não reivindicavam um novo projeto social ou uma nova função do artista, apenas “faziam arte, especulam” (AMARAL, 1977, p. 313).

É um dado importante no argumento de Amaral que todos os artistas paulistas eram provenientes da classe média e média baixa, alguns sendo formados inclusive em escolas profissionalizantes³². Além disso, todos os artistas participaram, com exceção de Judith Lauand e Lothar Charoux, do meio empresarial paulista, o que reflete, na perspectiva da autora, na maneira como esses artistas compreendem sua produção - a arte, para os paulistas, não é mais uma expressão, e sim um “produto”, “um objeto de uma expressão”, segundo Waldemar Cordeiro (apud AMARAL, 1977, p. 312). Em contrapartida, os artistas neoconcretos, “precedentes de uma classe média e média alta” (AMARAL, 1977, p. 313), não eram absorvidos pelas demandas profissionais do meio, com exceção, para a autora, de Amilcar de Castro, que era diagramador do *Jornal do Brasil*. Em uma perspectiva semelhante à de Brito, esses fatores, para Aracy Amaral, possibilitaram uma autonomia individual “do trabalho isolado, pura investigação desvinculada do utilitarismo que caracterizava as pesquisas do grupo de São Paulo” (AMARAL, 1977, p. 313). Entretanto,

[...] se na soma geral a contribuição dos neoconcretos do Rio apresenta-se como mais densa em criatividade e nas aberturas proporcionadas - como na obra de Lygia Clark, Amilcar de Castro e Weissmann - nem por isso é desprezível a realização dos concretistas em São Paulo na direção em que se implantaram, impressionados com Max Bill e com os objetivos de Ulm, mais afins com o clima industrialista paulista (AMARAL, 1977, p. 314).

³² Como Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto, Alexandre Wollner, Maurício Nogueira Lima e Geraldo de Barros.

Para Lygia Pape, a tentativa de Aracy Amaral em relacionar o concretismo a uma atividade paralela à indústria, cuja argumentação elimina as atividades ligadas ao processo industrial por parte dos neoconcretos, é um tanto equívoca. Na visão da autora, para Amaral “nenhum membro neoconcreto jamais realizou qualquer contato profissional com a indústria” (PAPE, 1980, p. 42).

No entanto, Amílcar de Castro foi o renovador da programação do *Jornal do Brasil* na época do movimento neoconcreto. Reynaldo Jardim trabalhava como diagramador do próprio *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (órgão de representação do grupo Neoconcreto), Aluísio Carvão, Lygia Pape trabalham sistematicamente como programadores visuais, Lygia Clark e Hélio Oiticica, também fazem trabalhos gráficos. Ferreira Gullar é copydesk do jornal e Franz Weissman é designer de uma fábrica de carroceria de ônibus (PAPE, 1980, p. 42).

Portanto, de acordo com Pape, tanto Ronaldo Brito quanto Aracy Amaral incorrem em algumas falhas, principalmente ao não considerarem as atividades dos artistas do Rio fora do âmbito convencional das artes. Tal noção serve de argumento para justificar que os neoconcretos atuavam “no terreno da arte” compreendendo esta como uma “prática experimental autônoma” (BRITO, 1977, p. 307). Na realidade, conforme a autora, o neoconcretismo não seguia as prescrições sobre a atividade cultural. E mais, “seu posicionamento político não se fazia num nível imediato: era fruto de um trabalho, diríamos indireto, revolucionário porque inventor onde mesmos os postulados estéticos, esvaziaram-se na medida das descobertas e conquistas” (PAPE, 1980, p. 42). Para Pape, haveria um desencontro entre o espaço cultural da época e essa nova produção, o que implicou em uma falta de uma resposta aos anseios desses processos de criação, empregados pelos artistas neoconcretos. No seu entender, enquanto os concretos trabalhavam com códigos conhecidos, o grupo do Rio considerava-os incompletos, exigindo um “aparato mais sofisticado [...]: daí seu isolamento diante de uma sociedade apaziguada pelos modismos” (PAPE, 1980, p. 43).

Esse era o contexto no qual se desenrolava o neoconcretismo “e que transformaria o panorama das artes, para sempre” (PAPE, 1980, p. 46). Pape, após uma série de apontamentos e diálogos com outros teóricos do neoconcretismo, conclui, por fim, que a arte neoconcreta seria “não como mais um modelo a ser copiado da metrópole, mas sim como resultado de uma consciência que poderia ter vinculações com o momento político e social, mas que tinha raízes muito profundas e independentes” (PAPE, 1980, pp. 46-47). Nesses termos, embora Pape faça críticas, ela não recusa a noção de “projeto construtivo”, menos ainda de “vocação construtiva”, ao analisar o neoconcretismo e o concretismo. Pelo contrário,

é através de uma perspectiva crítica desses conceitos, ou formulações relacionadas a eles, que os argumentos de Pape são estruturados. Essa abordagem crítica também poderá ser observada em outros autores, como discutiremos no próximo capítulo.

3. ANOS 70 E 80 EM QUESTÃO: IMPLICAÇÕES, LIMITES E DESDOBRAMENTOS

Como desenvolvido nos capítulos anteriores, os anos de 1970 e 1980 foram profícuos no campo da historiografia, com distintos modos de compreensão do neoconcretismo e, de forma mais ampla, das tendências construtivas no Brasil - muito embora ainda seja recorrente o discurso de que houve um consenso, ou até mesmo unanimidade, nas investidas teóricas desse período. Após os anos 2000, surgiram iniciativas na historiografia da arte brasileira que revisam criticamente essas décadas, com o intuito de questioná-las e refletir sobre suas implicações no entendimento sobre a arte construtiva no país. Este capítulo tem como interesse textos que abordam os anos 1970 e 1980 como uma problemática, buscando discutir as contribuições dos diferentes autores que, cada um à sua maneira, apontam as fragilidades, incoerências, questões presentes nessas perspectivas historiográficas.

Maria de Fátima Morethy Couto, por exemplo, problematiza a ideia de continuidade evolutiva entre a arte concreta e a neoconcreta, persistente em nossa historiografia. No livro *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, publicado em 2004, Couto analisa a construção historiográfica do período, que é atravessada pela busca de princípios específicos, como a identidade nacional, e pela presença de embates e tensões entre o nacional e o internacional (VARELA, 2017). Para a autora, e aqui podemos traçar um paralelo com Lygia Pape, o concretismo e o neoconcretismo representam diferentes experimentações de uma mesma vertente, e, por isso, não necessariamente possuem uma relação de dependência entre si. No seu entendimento, a narrativa histórica que acessamos não é imparcial; pelo contrário: é elaborada a partir de direcionamentos e objetivos buscados por seus autores (VARELA, 2017).

Conforme Morethy Couto, com o intuito de construir um argumento evolutivo entre as duas manifestações artísticas, “alguns historiadores e críticos chegaram mesmo a conceber a existência de um ‘projeto construtivo na arte brasileira’, ou ainda de uma ‘vocação construtiva’ na arte latino-americana” (COUTO, 2004, p. 115). Dessa perspectiva, o movimento neoconcreto é considerado um ápice, o *vértice* do “projeto construtivo brasileiro” (BRITO, 1985), enquanto o concretismo seria a fase de implementação dessa linguagem em nosso país, ou seja, uma fase anterior, a primeira. Todavia, “tal visão, em minha opinião, dificulta uma análise sem preconceitos da implantação e do desenvolvimento do concretismo no Brasil, já que define como tendência importada passivamente, transplantada como forma a reproduzir padrões hegemônicos” (COUTO, 2004, p. 116). Nessa linha, o livro

Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1985), é considerado pela autora como uma proposta de atualização da perspectiva de Ferreira Gullar, pois seu principal objetivo é tentar constatar a radicalidade e a singularidade do neoconcretismo: “de apresentá-lo, de forma semelhante à usada por Gullar, como um momento privilegiado da produção de arte brasileira, em busca de independência completa dos centros artísticos internacionais” (COUTO, 2004, p. 132).

Apesar de reducionista, essa perspectiva, que tem como princípio a supervalorização do neoconcretismo³³, terá continuidade no Brasil, como por exemplo no artigo de Vanda Mangia Klabin, intitulado A questão das ideias construtivas no Brasil: o momento concretista (1985), publicado na revista Gávea. O texto, que tem como enfoque “investigar as condições de inserção das ideias construtivas no Brasil, a validade de suas propostas e a eficácia de sua atuação” (KLABIN, 1985, p. 45), trata de uma reiteração da perspectiva de Ronaldo Brito, perceptível, por exemplo, no subtítulo “Uma estratégia de ação cultural”³⁴. Para Couto, a visão da autora é “simplista, chegando mesmo a questionar, ao final de seu texto, se a assimilação de tais ideias pela jovem vanguarda não teria sido um equívoco” (COUTO, 2004, p. 129). Discutindo uma alternativa para esse via de análise, Couto sugere:

Mas, ao invés de continuarmos a denunciar a total sujeição da arte concreta brasileira a modelos importados e a afirmar a absoluta especificidade e radicalidade da arte neoconcreta ou ainda a sustentarmos a tese de um ‘projeto construtivo’ da arte brasileira, talvez devêssemos tentar descobrir a originalidade desses dois movimentos *sem obedecer a uma visão etapista e evolutiva, que insistem em compará-los valorativamente* (COUTO, 2004, p. 121, grifo meu).

Assim como a contraposição entre neoconcretismo e concretismo por parte dos críticos e historiadores da arte, visando valorizar o primeiro em detrimento do segundo, aparece como um problema para Couto, outros autores também vão apontar questões acerca do engendramento historiográfico desse período. Deste modo, discutiremos neste capítulo as contribuições de Elizabeth Varela, que busca refletir sobre como algumas noções formuladas, principalmente nos anos 1970, corroboram para o entendimento de que a arte concreta no Brasil era um desdobramento das tendências europeias, sem aproximá-las, contudo, das

³³ Morethy Couto afirma que Frederico Moraes também defende a tese de que o neoconcretismo representa “o ponto máximo do ideário construtivo no Brasil”, através da defesa da “vocação construtiva” na arte brasileira e latino-americana em geral.

³⁴ Conforme o *capítulo I*, Brito compreendia a arte concreta no Brasil como uma *estratégia cultural organizada*.

produções abstrato-geométricas de países vizinhos, como a Argentina; e de Gil Vieira Costa, que aponta as limitações de um “projeto construtivo brasileiro”, objetivando discutir construtivismo em Belém, relacionando tais produções do extremo norte do país com a “vocação construtiva”.

3.1 MIRANDO O MAR, DE COSTAS PARA AM ERICA

“A abstrac o geométrica começou a difundir-se na Argentina e no Uruguai antes de sua difusão no Brasil. O contato com a arte abstrato-geométrica desses países, efetivado pelo MAM, foi tão frequente quanto a presença europeia da mesma vertente nessa institui o” (VARELA, 2017, p. 21). Fundamentada nessa constata o, Elizabeth Catoia Varela, em *Arte Concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio (2017)*³⁵, sustenta a hipótese que o desenvolvimento do concretismo³⁶ em um contexto tão distante e diferente da Europa proporcionou especificidades que aproximam as produ es argentinas e brasileiras, ou, ao menos, as distinguem das experiências anteriormente realizadas no continente europeu. De modo geral, o livro se dedica ao estudo das manifesta es teóricas e artísticas de inclina o abstrato-geométricas argentinas e sua rela o com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante o período de 1948 a 1961, bem como sua intera o com o ambiente artístico carioca.

Para tal investiga o, a autora realizou um levantamento documental³⁷, a fim de sistematizar e compreender como se deu a presença argentina relacionada às manifesta es concretistas no Rio de Janeiro, contribuindo, conforme Varela (2017, p. 20), “para a abordagem historiográfica do período”. Desse modo, a autora tem como um dos objetivos problematizar as rela es definidas pela historiografia existente, “adicionando elementos ao tratamento do período, desde o Projeto Construtivo Brasileiro até abordagens mais recentes” (VARELA, 2017, p. 21). Visando salientar a importância dos diálogos artísticos entre os sul

³⁵ O livro   um desdobramento da tese de doutorado desenvolvida pela autora no Programa de Pós-Gradua o em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2016.

³⁶ Ao longo do texto, Varela prioriza o uso dos termos “concretismo” e produ es “abstrato-geométricas”, em vez de construtivo, construtivista e suas varia es, como será abordado mais   frente. Assim, na perspectiva da autora, não se justifica o uso do termo “construtivo”, uma vez que os grupos e artistas do período não se autodenominavam dessa maneira, e sim como concretos e neoconcretos.

³⁷ Como exposi es, conferências e cursos desenvolvidos no MAM, e artigos publicados em jornais e revistas especializadas.

americanos³⁸, principalmente entre os críticos e teóricos brasileiros e argentinos, Varela afirma que se torna necessário, portanto, “afastar-me de uma perspectiva eurocêntrica” (VARELA, 2017, p. 21). Tal posicionamento parece ir de encontro com Frederico Morais, principalmente quando este defende que uma perspectiva profundamente eurocentrista da história da arte tende a situar na Europa a origem de todos os movimentos, teorias e tendências (MORAIS, 2006). De acordo com Varela,

Pelo recorte institucional proposto por este livro, ou seja, o MAM, tive o contato com a produção dos artistas concretos argentinos, bem como, em menor medida, uruguaios. A presença argentina foi marcada por exposições, conferências e textos, publicados em catálogos e periódicos especializados, que chegaram a ter distribuição no Brasil e em outros países da América do Sul. Faz parte do nosso cenário artístico a presença de nossos vizinhos geográficos. Tal conscientização não se reflete na bibliografia disponível, marcada por perspectiva eurocêntrica (VARELA, 2017, p. 131).

Sob esse prisma, no capítulo Trajetória historiográfica e desdobramentos teóricos, Varela aponta que as principais referências bibliográficas sobre o neoconcretismo e o concretismo nos definem como herdeiros de uma tradição europeia. Embora as vertentes abstrato-geométricas tenham despontado muito antes em alguns países da América do Sul do que no Brasil, tais contribuições são citadas apenas nos textos introdutórios, sem, no entanto, uma pesquisa aprofundada. O “projeto construtivo brasileiro”, concebido e sistematizado por Ronaldo Brito e consolidado por Aracy Amaral, é uma formulação historiográfica incontornável para a investigação do neo/concretismo (VARELA, 2017), estando profundamente imbricado com essa questão.

Em sua perspectiva, Brito compreendeu os diversos movimentos europeus abstrato-geométrico sob a denominação “vanguardas construtivas”, e situou o período dos anos 50 e 60 como um momento de transformação da produção artística nacional. No livro Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro (1985), Brito destaca a escassez de pesquisas teóricas a respeito do período e as necessidades que justificam a investigação da formação do construtivismo no Brasil (VARELA, 2017). No entanto, o autor pouco dedica-se à influência dos países vizinhos no contexto nacional - como, aliás, abordado

³⁸ A autora utiliza a denominação “América do Sul” no lugar de “América Latina”, pois para ela o termo “latino-americano”, “embora corresponda a uma designação geográfica, não abarca todo o cenário artístico dessa região. Em primeiro lugar, porque [as] exposições [estrangeiras], seus catálogos, livros e artigos científicos se voltam sempre para os estudos dos mesmos países”, que “no entanto, já constitui por si, um seletivo conjunto pinçado de um grupo muito maior de países, com produções bastante diferenciadas e que não se consegue tratar como um todo mediante algum elemento homogeneizador ou aglutinador” (VARELA, 2017, p.131).

nos capítulos anteriores desta pesquisa. Para Varela, Aracy Amaral também incorre na mesma questão na introdução do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962 (1977), embora comente a relação entre os sul-americanos, “porém citando apenas Romero Brest, Tomás Maldonado e a importância das Bienais de São Paulo” (VARELA, 2017, p. 23). Aliás, para a autora:

O argentino Tomás Maldonado, nascido em 1922, é o sul americano que mais aparece nos estudos desse período, porém isso talvez ocorra pelo fato de ele ter fixado residência na Alemanha, para trabalhar na Escola de Ulm, junto a Max Bill, ganhando assim projeção internacional (VARELA, 2017, p. 23).

Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiari, no livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50* (1987), também reforçam, segundo Varela, que nossa vertente construtiva é decorrente sobretudo de Max Bill e do neoplasticismo de Van Doesburg e Mondrian:

Apesar da morte de Van Doesburg, no ano seguinte à fundação do Concretismo, o movimento encontra continuidade a partir de 1936, quando Max Bill retoma suas ideias. [...] o Concretismo de Max Bill, sediado na Suíça, espalha-se pela América Latina, Argentina e depois Brasil - e na Alemanha, em Ulm. Seguidor fiel destes princípios, o Concretismo paulista, originado no Grupo Ruptura, tinha sua prática regulada por uma teoria rigorosa que, assim como o Concretismo internacional, encontra seus antecedentes imediatos em algumas questões do neoplasticismo holandês de Mondrian, do qual participa também o Theo Van Doesburg pré-concretista (COCCHIARALE; GEIGER; 1987, p. 16).

A primeira publicação substancial que busca aproximar contribuições sul-americanas, dentre elas, as brasileiras, foi realizada na ocasião da exposição *Arte Agora III / América Latina: Geometria Sensível*, inaugurada no MAM-Rio em 1978. O já mencionado catálogo *América Latina: geometria sensível* (1978), sob a coordenação de Roberto Pontual, traz textos de diferentes autores, cada qual discutindo sobre um país latinoamericano, sua produção e sua contribuição no que se refere à linguagem abstrato-geométrica. Conforme Varela, os autores tendem a direcionar seus textos para a denominada “geometria sensível”, título, orientação conceitual e núcleo aglutinador da mostra. A introdução escrita por Pontual, *Do mundo, a América Latina; entre as geometrias, a sensível*, delineia o que se pretende como perspectiva teórica: “e o termo que encontrei para batizar essa ponte foi geometria sensível - nem sequer com pretensões de ineditismo, uma vez que os críticos argentinos

Damián Bayón e Aldo Pellegrini já o haviam utilizado em diferentes circunstâncias prévias” (PONTUAL, 1978, p. 8). Se por um lado, a terminologia “geometria sensível” foi formulada com o intuito de se destacar e valorizar certa especificidade percebida na arte concretista na América do Sul, por outro, “criou-se um rótulo que marginaliza a produção local perante toda a trajetória abstrato-geométrica” (VARELA, 2017, p. 141)³⁹.

Para a autora, outro importante contributo é de Frederico Morais no livro *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (1979), no qual há um interesse voltado para as relações artísticas entre países geograficamente próximos. Morais busca valorizar a América Latina como um contexto relevante para a produção local, e, por isso, a produção nacional passa a ser abordada junto à de seus vizinhos geográficos. Continuando um diálogo com o autor, Varela propõe uma discussão sobre um texto apresentado na I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, na qual Morais assumiu o papel de curador geral. Para a autora, Frederico Morais atualiza a mesma crítica para a década de 1990, valorizando os desdobramentos híbridos, pois:

A história da arte, sobretudo aquela mais particular da vanguarda, valoriza apenas os momentos de ruptura, tidos como fundadores, matriciais. Mas os autores dessa história se esqueceram de analisar a continuidade e os desdobramentos desses mo(vi)mentos e sua revitalização em outros países. Esses desdobramentos resultam frequentemente em produtos híbridos, o que não os torna menos importantes. Na verdade, tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita, seja no plano da arte popular (MORAIS, 1997, p. 12).

A questão da ruptura incide sobre o “projeto construtivo brasileiro”, ao qual Varela critica abertamente, devido à sua “valorização do ineditismo e o tratamento de desdobramentos artísticos após serem absorvidos e recriados em outros lugares, sempre colocados em segundo plano na narrativa histórica” (VARELA, 2017, p. 132). Na sua perspectiva, a bibliografia sobre a arte concretista no Brasil recorre a uma narrativa linear, conduzida por uma ordem cronológica que apresenta primeiro como acontecem os momentos de tendência abstrato-geométrica na Europa, e posteriormente sua recepção no país. Nessa

³⁹ Sobre o termo, em um outro momento do texto, Varela afirma: “se o uso da geometria aqui foi marcado pela leveza, sensibilidade e positividade, esse foi o resultado das experimentações que nossos artistas realizaram ao produzir um acordo com o que acreditavam ser relevante e produtivo para a vivência da arte concreta como um todo. Essa experimentação diferenciada da linguagem geométrica na arte em nenhum momento pretendeu ser apresentada como algo autônomo. Eles estavam se inserindo na trajetória da arte concreta e disso tinham consciência [...]” (VARELA, 2017, p. 137).

historiografia canônica, Max Bill e Mondrian ocupam lugar de centralidade, o que revela para a autora “um discurso de validação local, porém a partir ou derivada de uma tendência europeia, na qual se valorizam o ineditismo formal e a cronologia” (VARELA, 2017, p. 128). Para Varela, é importante afastar-se dessa construção tradicional, pois tal contexto não se restringe apenas à localidade onde vivem os artistas, o que inclui necessariamente uma ampla rede de referências que até eles chegaram. E por isso, em sua análise, ela também inclui outros aspectos que foram discutidos nesse contexto, principalmente considerando o distanciamento da Europa e a experimentação da tendência abstrato-geométrica na América do Sul.

Outro ponto questionado por Varela é a existência efetiva de um projeto, ou ainda, a coerência na reflexão de Ronaldo Brito. Resgatando artigos dos anos 1950⁴⁰, a autora afirma que não é possível abordar o período sobre a perspectiva de um “projeto, como algo preconcebido, ou, pelo menos, como diretrizes e metas preestabelecidas” (VARELA, 2017, p. 134), apontamento esse semelhante ao de Guilherme Bueno (2018). Conforme a análise, Brito, ao escrever sobre os neoconcretos apresenta uma incoerência, uma vez que, embora utilize o termo no título do livro, declara a inexistência de um “projeto”, como evidenciado, segundo a autora, no seguinte trecho:

A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social. Na verdade, essa diferença neoconcreta, embora circunstancial, era significativa. Indicava, no mínimo, que para um grupo de vanguarda construtiva situado no Rio de Janeiro, predominantemente, não havia possibilidade de exercer os seus postulados construtivos numa área social mais ampla. Dado o nível de exigência estética do movimento, ele passava simplesmente ao largo de qualquer projeto nesse sentido. [...] Ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de modo quase marginal (BRITO, 1977, p. 307).

Estendendo a crítica à Aracy Amaral, Varela afirma que as denominações como “projeto construtivo na arte” e “movimento construtivista brasileiro”, concentram-se apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, de modo que “o âmbito ‘brasileiro’ proposto pelo título

⁴⁰ Em 23 de junho de 1957, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil apresentava as chamadas “O grupo do Rio define sua posição” e “Cisão do movimento da pintura concreta”, publicando dois textos: Poesia concreta: experiência intuitiva, de autoria de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim; e Da fenomenologia da composição à matemática da composição, de Haroldo de Campos. Em 1958, a revista *Noigandres* publicou o texto Plano piloto para poesia concreta, por Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari (VARELA, 2017).

não se mostra válido, pois não apresenta a produção artística relacionada a essa vertente em todo país” (VARELA, 2017, p. 132). Nesse sentido, o segmento “Outros Construtivos” da antologia Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1977), manifesta-se como um sintoma do problema, visto que, ao se dedicar, sobretudo, ao contexto paulista e carioca, produções como as do artista baiano Rubem Valentim ficam deslocados e apartados - ou direcionados, quando muito, na categoria “Outros”. No entender de Varela, a bibliografia disponível possui um enfoque muito localizado, impossibilitando uma percepção mais verossímil do cenário que a abordagem concreta se deu - essa visão poderia ser muito mais ampla, como veremos a seguir.

3.2 O PROBLEMA DO “BRASILEIRO”: CONSTRUTIVISMO PARA ALÉM DE RIO-SÃO PAULO

Gil Vieira Costa, em *Reverberações do projeto construtivo na arte brasileira: um estudo de caso a partir de Belém (PA) (2018)*, investiga os desdobramentos do concretismo e do neoconcretismo no ‘extremo norte’ do país, de maneira a contribuir para a construção de uma história da arte brasileira mais ampla, que considere outras geografias para além do sudeste⁴¹. Em síntese, o texto dedica-se às condições de desenvolvimento da linguagem construtiva na conjuntura belenense, que ocorre a partir dos anos 50, e visa discutir sobre os distintos modos de abordagem das noções neo/concretas naquele contexto. Para tanto, Costa analisa criticamente a revisão historiográfica realizada no final da década de 1970, que, na perspectiva do autor, corroborou para um processo de legitimação da produção paulista e carioca, culminando na transformação dessas vertentes em hegemônicas. Para o autor,

Hoje, tomada uma distância histórica mais ampla, o papel dessas vertentes construtivas tem sido reavaliado, assim como têm havido esforços para investigar alguns aspectos que, até então, constituem pontos cegos na narrativa mais consolidada na história da arte brasileira. Uma dessas lacunas está nas reverberações do projeto construtivo para além do eixo RJ-SP, sobretudo nas cidades e regiões geográficas ou culturalmente mais distantes (COSTA, 2018, p. 145).

⁴¹ Após quatro décadas das primeiras revisões historiográficas sobre o neoconcretismo, a Associação Brasileira de de Críticos de Arte (ABCA) em conjunto com o Laboratório de Ciências da Conservação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizou o Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica (2018), cujo enfoque era a arte neoconcreta, concreta e as vertentes construtivas na América Latina. O evento resultou em duas publicações, que compilam textos de abordagens distintas, dentre eles o mencionado Houve um projeto construtivo brasileiro?, de Guilherme Bueno.

Conforme tal análise, há dois grandes momentos de “impulso” do construtivismo no Brasil, nos quais houve uma propagação mais intensa dessas correntes a partir do eixo Rio-São Paulo. O primeiro, situado na segunda metade dos anos 1950, no referido centro, trata-se de uma “elaboração teórica e prática que levou da arte concreta à arte neoconcreta” (COSTA, 2018, p. 145) - aqui pode-se notar uma possibilidade de contraponto à perspectiva de Pape, que busca fugir, em certos aspectos, de um princípio teleológico. Já o segundo momento, ocorreu a partir da década de 1970, quando “se intensificou a revisão crítica e histórica da produção artística concreta e neoconcreta, e seus respectivos desdobramentos e heranças” (COSTA, 2018, p. 145). É evidente que a perspectiva de Costa fundamenta-se no entendimento de que haveria um centro que capitaneava o debate artístico e cultural brasileiro, o qual, posteriormente, utilizando o texto proposto por ele, iria *reverberar* em contextos artísticos outros.

Nesse sentido, um dos argumentos fundamentais propostos pelo autor está alicerçado na ideia de “assimilação”⁴² da matriz construtiva por parte dos artistas de Belém, pendendo a duas posições: uma delas relacionada com a “abertura irrestrita às correntes internacionalistas” (COSTA, 2018, p. 145), principalmente a partir dos anos 1960, quando houve um processo de institucionalização do circuito artístico na cidade⁴³. Considerando um horizonte mais amplo, o autor também destaca a relevância da Bienal de São Paulo, bem como o fortalecimento do espaço editorial para a crítica de arte nos principais polos do país, que, ainda que devam ser questionados, colaboraram para uma maior circulação do construtivismo. Costa, propondo uma interlocução com Frederico Moraes, por exemplo, afirma que a Bienal chegou a ser acusada de operar segundo uma lógica imperialista em termos culturais no território brasileiro. Para o autor, decerto que as duas primeiras edições, de 1951 e 1953, contribuíram sobremaneira para o reconhecimento da arte concreta no Brasil, assim como as bienais de 1957 e 1959 ajudaram a circular o abstracionismo informal, como nota-se na adesão à arte abstrata pelos artistas belenenses no mesmo período.

Conforme o autor, um exemplo de abstracionismo na década de 1950 seria o da artista Estela Campos, que realizou duas mostras individuais nos anos de 1957 e 1959,

⁴² Nota-se que alguns termos são recorrentes nas análises sobre o período. Além de assimilação, que também foi utilizado por Frederico Moraes, temos o uso de “inserção” por Aracy Amaral, e “penetração” discutido por Ronaldo Brito. Esses termos indicam, de certa forma, uma abordagem por parte dos autores que visa compreender como ocorreu as entradas ou o desenvolvimento das tendências construtivas internacionais no contexto brasileiro.

⁴³ Como a realização do Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará (1963 a 1965), com prêmios de viagem e cursos ministrados por artistas reconhecidos; a criação da Escola de Arquitetura da UFPA (1964); e a fundação da Galeria Ângelus (1966), primeiro espaço expositivo governamental e especializado da cidade (COSTA, 2018).

responsáveis por inserir “em Belém o debate internacionalizado sobre arte moderna” (COSTA, 2018, p. 146). Embora a artista seja importante para a discussão, sua produção “é desconhecida e ausente tanto nas coleções públicas quanto no debate historiográfico sobre o período” (COSTA, 2018, p. 146). No seu entender, é por meio dessas exposições que o cenário artístico da cidade volta-se de maneira mais intensa para uma arte não figurativa, e até mesmo para o concretismo, como observado nos trabalhos de Benedicto Mello e Ruy Meira - outros dois artistas que, apesar de distantes da historiografia sobre arte construtiva no Brasil, também produziram em diálogo com essa corrente⁴⁴.

A outra posição de assimilação recai sobre uma perspectiva, como vimos, recorrente na discussão historiográfica voltada para esse período: a antropofagia. Assim como Lygia Pape e Frederico Morais, mas focando no contexto paraense, Costa sustenta que haveria uma atitude “antropofágica, que justapôs as questões e culturas visuais locais a essas correntes” (COSTA, 2018, p. 145). Por conjectura, Costa busca deslocar o argumento utilizado por Morais para seu interesse e recorte de análise. Entretanto, se o neoconcretismo no Brasil era resultado de uma orientação antropofágica, como defende Morais e Pape, a produção de Belém seria a antropofagia de algo que já passou pelo processo antropofágico, o que demonstra, na realidade, a sobrevivência e, também certamente, a complexidade de tal conceito e proposta de interpretação.

O contato com a arte construtiva por parte dos artistas de Belém, conforme Costa, esteve muito relacionado com o desenvolvimento da arquitetura moderna nos anos 1950 na cidade. Essa relação com a arquitetura proposta pelo autor merece um enfoque, visto que trata-se de um argumento comum na historiografia dos anos 70 e 80; e de todos os tópicos que atravessam o debate, talvez seja um dos únicos que não tenha compreensões muito distintas, e há uma razão para isso: a perspectiva pedrosiana⁴⁵. A noção de que a arquitetura moderna brasileira antecipou, inseriu ou proporcionou contribuições que posteriormente estariam na arte construtiva, apresenta-se como uma continuidade de determinados

⁴⁴ Após essas mostras, foi formado o Clube de Artistas Plásticas da Amazônia, o CAPA, que congregou artistas e intelectuais que tinham interesse na pintura abstrata. Temos também nesse período a formação do GESTALT, que junto ao CAPA, “atuaram em Belém, entre 1959 e 1962, de maneiras muito similares àquelas dos grupos *Ruptura*, *Frente* e dos neoconcretos.” (COSTA, 2018, p. 153). Tais grupos propuseram mudanças nos valores artísticos, através da prática coletiva, e organizavam-se não apenas em torno da produção de seus integrantes, mas também por meio da circulação de ideias em jornais, da realização de exposições e de outras atividades culturais (COSTA, 2018).

⁴⁵ Segundo Bueno, no que diz respeito ao construtivismo, a atribuição de um fluxo entre arquitetura e as artes plásticas, bem como a “indução de que a primeira organizou o terreno ou forneceu algum tipo de precedente para o ‘construtivo’ dos concretistas, embora frequentemente citadas, permanecem vagas. “Isso foi conjecturado por Ronaldo Brito, *d’après* Pedrosa, ao enfatizar a urgência de uma investigação sobre o ingresso daqueles movimentos no país” (BUENO, 2018, p. 164).

entendimentos presentes em nossa historiografia. À título de exemplo, Frederico Morais afirma que a receptividade do arquiteto franco-suíço Le Corbusier pelos nossos “melhores arquitetos, é reveladora” (MORAIS, 2006, p. 102) da disposição para a ordem, evidenciando, portanto, nossa “vocação construtiva”. E continua: “pouco antes, aliás, chegara em São Paulo, e aqui permaneceria, Gregori Warchavchik, *trazendo* para o Brasil o *espírito funcionalista* dos anos 20” (MORAIS, 2006, p. 102, grifo meu). Em uma perspectiva semelhante, Amaral sustenta que “é bem certo que em nós [...] a arquitetura precedeu a pintura na absorção da informação construtiva (AMARAL, 1977, p. 10). Brito, por sua vez, defende que para analisar o neoconcretismo, seria necessário “aprofundar um estudo histórico das ideologias construtivas no país, desde a década de 1930, com a formação da arquitetura moderna” (BRITO, 1985, p. 30).

Lygia Pape também aponta, através de Mário Pedrosa, crítico referência para os autores mencionados, o fundamental elo entre o construtivismo e a arquitetura modernista. É no texto de Pedrosa Mundo, homem, arte em crise (1967) que Pape respalda seu argumento sobre a influência da arquitetura no contexto artístico brasileiro naquele período. De acordo com Pedrosa, o movimento concretista foi o primeiro a apresentar “resistência aos ventos internacionais então predominantes” (PEDROSA, apud PAPE, 1980, p. 40). No entanto, “olhando [...] mais atentamente para nosso meio, seremos obrigados a verificar que por volta de 1930 surgiu, por aqui um punhado de jovens dispostos a renovar num campo novo e importantíssimo das atividades culturais e sociais do país: o campo da arquitetura” (PEDROSA, apud PAPE, 1980, p. 40). E novamente, o argumento sobre nossa produção retoma a ideia de oscilação entre o internacional e o nacional, pois: “dos rigores do dogmatismo funcional brotou verdadeira escola de arquitetura, [...] portador[a] de duas coisas: o ‘estilo internacional’ [...] e características regionais brasileiras, profundamente significativas e marcantes” (PEDROSA, apud PAPE, 1980, pp. 40-41). Nesse viés, a construção argumentativa de Costa possui proximidade com duas noções: a de que a arquitetura moderna possibilitou um terreno seguro para o desenvolvimento das manifestações construtivas; e a outra, com a tentativa de estabelecer uma relação entre a conjuntura brasileira e a internacional, ou ainda, do nacional com o que se pode denominar de regional.

Contudo, apesar da relação com a arquitetura, ou ainda, através do trânsito de pessoas⁴⁶, o desenvolvimento da arte construtiva em Belém foi precisamente outro do então

⁴⁶ O autor menciona principalmente Ruy Meira, que circulava entre Rio e São Paulo, de modo a complementar sua formação artística; a presença de Maurício Nogueira Lima, na I Cultural Belém em 1968, expondo sua obra

“projeto construtivo”, posto que, diante de um ambiente mal estruturado e incipiente, “não era pertinente aos [artistas] a aceitação irrestrita de um novo tipo de arte, voltado à construção da nova sociedade que o progresso tecnológico anunciava” (COSTA, 2018, p. 152). Desse modo, Costa, citando Ronaldo Brito, explica que mesmo no eixo Rio-São Paulo, a “aplicação” das tendências construtivas europeias, “ainda que tivesse como pano-de-fundo a política desenvolvimentista, parece não ter sido capaz de ultrapassar a simples importação e adaptação de um modelo às circunstâncias locais (BRITO, 1999, p. 50), ao menos até o surgimento dos experimentos neoconcretos” (COSTA, 2018, p. 153). Apesar do autor não contestar o “projeto construtivo”, sua perspectiva revela um limite de tal formulação historiográfica que traz em si o adjetivo “brasileiro”, quando é, na realidade, centrado nas produções cariocas e paulistas. Conforme Costa,

Em Belém, as ideias artísticas construtivas chegaram despidas da base ideológica de construção social que as sustentava, [...] Não poderia haver na cidade sequer o esforço (natimorto) “para romper o estatuto vigente de arte” (BRITO, 1999, p. 49), tido por concretistas do sudeste do país, pois o campo artístico local, precário em todas as suas instâncias era ainda mero esboço do que se passava nas cidades mais abastadas e desenvolvidas do país (COSTA, 2018, p. 153).

No trecho Neoconcretismo, desdobramentos e revisão crítica, o autor aponta que a questão do desenvolvimento político e econômico em Belém foi profundamente distinta do sudeste do país, devido à desconfiança “diante da fronteirização da região amazônica - e da conseqüente ameaça às elites locais” (COSTA, 2018, p. 157), que implicou no processo de fortalecimento de referências identitárias na arte. Não por acaso, tiveram artistas que “submeteram a ‘vocação construtiva’ a um debate com as culturas visuais amazônicas (indígenas e mestiças) - em um claro descompasso com os princípios da arte concreta” (COSTA, 2018, p. 157). Para o autor, o surgimento dessas práticas artísticas coincide, ou até mesmo antecipa, a revisão crítica que se faz do “projeto construtivo brasileiro na arte”, “acompanhada por outras formulações teóricas em torno da ‘vocação construtiva’ para uma certa ‘geometria sensível’ (PONTUAL, 1978), pensada como especificidade da arte latinoamericana” (COSTA, 2018, p. 156). No entanto, o autor destaca que o “programa estético” desses artistas belenenses não foi o único e nem o primeiro a promover uma produção artística semelhante, pois por toda América Latina, desde Torres Garcia, existiram

que esteve na nona Bienal de São Paulo (1967); e de Hélio Oiticica e Haroldo de Campos, que participaram do ciclo de conferências sobre a situação de vários campos da arte brasileira.

obras de linguagem construtiva “em franco diálogo com a herança cultural autóctone” (COSTA, 2018, p. 157). Segundo o autor,

Se a produção concreta se opôs, sobretudo, às tendências figurativas regionalistas e identitárias que vigoraram no debate cultural do país (BRITO, 1999, p. 44; COUTO, 2004), os seus desdobramentos muitas vezes retornaram ao uso de elementos contextualizados no local. A produção de artistas vindos do neoconcretismo, nos anos 1960 e 1970, nos indica alguns desses caminhos. Em Belém, a junção das tendências construtivas com a herança cultural indígena, por um lado, ou com as culturais visuais suburbanas e ribeirinhas, por outro, aponta *para as maneiras originais de assimilação* e uso da arte concreta (COSTA, 2018, p. 157, grifo meu).

Portanto, assim como o neoconcretismo era considerado uma manifestação original das tendências construtivas, conforme apresentado nos *capítulos 1 e 2*, as produções construtivas em Belém também demonstravam “maneiras originais de assimilação” (COSTA, 2018, p. 157), devido à sua relação com a cultura indígena⁴⁷. Entretanto, de acordo com o autor, devemos suspeitar das questões coloniais implicadas nesse processo, “afinal, em última instância, o campo artístico se colocou como mediador e porta-voz dos grupos subalternizados, se apropriando de suas culturas visuais sem promover nenhuma mudança sensível na condição desses grupos” (COSTA, 2018, p. 158).

Formulando o termo “mestiçagem construtivo-regionalista”, Costa argumenta que alguns artistas conseguiram uma inserção no circuito nacional, e tiveram uma postura crítica dentro da sua própria condição sócio-histórica. O que pode parecer paradoxal, pois tal produção, que pode ser vista sob o signo da colonialidade no que diz respeito aos grupos subalternizados da Amazônia, também pode ser compreendida como “estratégia de resistência à colonialidade do eixo RJ-SP sobre a região amazônica” (COSTA, 2018, p. 158). Nesse sentido, esses artistas foram capazes de responder à necessidade do debate artístico internacionalizado em Belém, e se colocaram diante do contexto de ameaça e fronteirização amazônica, proporcionando contribuições singulares, ainda que não consideradas pela historiografia do período. Assim, ao retornar aos anos 1970 e 1980, Costa propõe uma revisão que amplia as fronteiras do “projeto construtivo” no Brasil, se apropriando de

⁴⁷ Embora compartilhe proximidade com o argumento de Lygia Pape, Costa observa que as influências e referências às produções indígenas e ribeirinhas nas obras dos artistas de Belém ocorrem de maneira mais direta, tanto visualmente quanto em termos materiais, como a utilização de bambus e de grafismos nas obras. Enquanto Pape considera a presença da linguagem geométrica ou da “vontade construtora” como algo inerente à nossa cultura, Costa argumenta que o processo de fronteirização da região amazônica foi o principal fator que levou à referência dessas culturas em produções construtivas em Belém.

conceitos como “geometria sensível” ou “vocação construtiva” para analisar obras e trajetórias historicamente distanciadas e apartadas da narrativa tradicional, de modo a contribuir para outros modos de compreensão das manifestações construtivas no país.

A investigação das teorias sobre o neoconcretismo, por fim, evidencia que o campo da historiografia da arte é permeado por disputas e tensionamentos. A consolidação de um “projeto construtivo brasileiro na arte”, bem como de uma “vocação construtiva” na arte latinoamericana, conceitos esses utilizados para analisar o neoconcretismo, comumente é atravessada, contudo, por uma noção de homogeneidade entre as perspectivas. No entanto, partindo de uma análise minuciosa, percebe-se que mesmo tais conceitos, possuem diferenças significativas a partir de cada concepção historiográfica: embora um conceito seja formulado em um contexto e com uma intencionalidade específica, ele é passível de transformação, como vimos, por exemplo, na alargamento do “projeto construtivo brasileiro” através da análise de Gil Vieira da Costa; nas diferenças entre Lygia Pape e Ronaldo Brito; nos distanciamentos entre Elizabeth Varela e Aracy Amaral; entre outros. A partir da análise das teorias propostas sobre o neoconcretismo, torna-se evidente, nesse sentido, a presença de dissonâncias discursivas, as quais enriquecem uma compreensão mais abrangente e crítica do movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pergunta Frederico Morais (1977, p. 292), “ passados 20 anos, meio século, o que se pode dizer objetivamente de um determinado movimento ou época?”. Em resposta, argumenta: "Porque à distância, movimentos revelam coerência, sugerem uma aura de perfeição e unidade. Entretanto, vistos de perto, as incoerências e imperfeições se mostram”. Seria profícuo estender também tal acepção à historiografia da arte? Afinal, o que à primeira vista aparenta ser um campo homogêneo no que se refere às manifestações construtivas no Brasil, ao ser analisado minuciosamente acaba por revelar, todavia, um território permeado não apenas por consensos, mas também por discordâncias, incongruências e disputas, como discutido ao longo desta pesquisa. No entanto, as incongruências aqui não se referem à ideia de inverdade, que impossibilitaria a busca por uma suposta verdade única e absoluta. Pelo contrário, a imperfeição em seu cerne é prolífica, pois proporciona uma análise diversificada por meio do contato entre diferentes, frutíferas e singulares percepções, que ora se encontram, ora se distanciam. Trata-se da diferença como produtora de conhecimento.

Desse modo, uma das questões presentes no debate historiográfico sobre o neoconcretismo nos anos 1970 e 1980, por exemplo, refere-se à política do *desenvolvimentismo* no Brasil, assim como à condição do subdesenvolvimentismo - extensiva, aliás, a toda América Latina. Se por um lado a formulação conceitual “projeto construtivo brasileiro na arte” tem como um dos eixos a relação entre a entrada das ideologias construtivas no Brasil e o desenvolvimento das políticas socioeconômicas, que irá refletir em uma necessidade de superar o problema do subdesenvolvimento no país (AMARAL, 1977; BRITO, 1976; 1977; 1985) - argumento esse compartilhado também na “vocação construtiva” (MORAIS, 2006); por outro, Lygia Pape sustenta que seria justamente esse problema, compartilhado inclusive por outros países do “terceiro mundo”, que faria eclodir uma produção original como a arte neoconcreta. Portanto, para Pape, não seria a vontade de superação, mas sim, e somente, esse contexto que promoveria subsídios e “inventividade” para tal elaboração artística.

Em contrapartida, Gil Vieira Costa aponta que tais linhas historiográficas, parecem não considerar um país territorial e culturalmente amplo, no qual essas políticas socioeconômicas têm implicações distintas em outras regiões para além do Rio de Janeiro e de São Paulo, como no caso de Belém. Estabelecendo um contraponto a Ronaldo Brito, como abordado no terceiro capítulo, Costa afirma que o construtivismo em Belém esteve

intrinsecamente relacionado à questão da fronteirização amazônica, um processo vinculado ao *desenvolvimentismo*, tendo como consequência o fortalecimento de referências indígenas na arte. Nesse sentido, ainda que a política desenvolvimentista esteja presente em várias partes do Brasil, ela será analisada a partir de perspectivas distintas e mais, experienciada de modos necessariamente diferentes.

Outro ponto presente nas discussões do período trata-se da sobrevivência de uma proposta antropofágica em nossa historiografia da arte. Frederico Moraes, como apresentado no primeiro capítulo, busca vincular a arte construtiva no Brasil à antropofagia. Em linhas gerais, conforme o autor, após o momento da entrada das correntes construtivas européias em nosso país, diante de uma realidade dispersa, contraditória e lúdica, ocorre um processo de transformação, marcadamente antropofágico, da arte construtiva. Em uma perspectiva semelhante, Pape sustenta que, considerando um contexto de “globalidade cultural”, a arte brasileira devora e posteriormente fornece uma arte única, a partir da formulação de um construtivismo cujas origens estão relacionadas com a cultura popular. Para a autora, haveria um “tropismo construtivo” na arte brasileira, proveniente de origens indígenas, africanas e populares, nas quais é evidente a presença da linguagem geométrica. O neoconcretismo, desse modo, surge em uma conjuntura na qual haveria anteriormente enraizamento desse tropismo em nossa sociedade, não sendo, portanto, apenas um simples resultado da importação e assimilação das tendências internacionais. Analisando o contexto belenense, Costa também defende uma atitude antropofágica no Pará em relação às correntes cariocas e paulistas. Discutindo um cenário de colonialidade interna, Costa aponta que a antropofagia trata-se de uma estratégia de justaposição de questões e culturas visuais locais perante as vertentes sudestinas. A interlocução entre esses autores evidencia a complexa continuidade da antropofagia em nossa historiografia da arte, pensada nos casos mencionados a partir de diferentes entendimentos.

De certo modo, é possível considerar que as ideias discutidas acima tocam no debate sobre as origens e desdobramentos das vertentes construtivas no Brasil. Como desenvolvido por Elizabeth Varela, embora as linguagens abstrato-geométricas tenham surgido muito antes em alguns países da América do Sul, as principais referências bibliográficas sobre o neoconcretismo e o concretismo as definem como herdeiras diretas de uma tradição europeia, sem considerar, contudo, o contato entre o meio artístico brasileiro e os nossos vizinhos geográficos. Para Brito, por exemplo, o “projeto construtivo brasileiro” representava tanto um movimento de libertação nacional diante da influência cultural europeia quanto uma inevitável dependência dela. Pape contrapõe esse argumento, afirmando que os teóricos da

arte no Brasil abordam o problema do construtivismo no país como uma produção surgida apenas a partir de Max Bill e da Escola de Ulm, ou seja, como algo estranho à realidade brasileira. Frederico Moraes e Roberto Pontual, por sua vez, buscam aproximar a arte construtiva brasileira de uma conjuntura latinoamericana, especialmente através do seu caráter “vitalista” e “orgânico”, isto é, a existência de uma “geometria sensível”, manifestada na condição da vocação construtiva que diferencia-se das correntes internacionais.

Outro ponto pertinente para os autores seria a relação entre o concretismo e o neoconcretismo. Enquanto algumas perspectivas consideram o concretismo a fase de implementação da linguagem construtiva, ou um *intermezzo* em nosso modernismo (PONTUAL, 1978), o neoconcretismo seria compreendido como o segundo momento, o apogeu, o *vértice* do “projeto construtivo brasileiro” (BRITO, 1985). No entanto, conforme Couto, tal perspectiva dificulta uma análise sem preconceitos acerca do concretismo no Brasil, já que o define como uma vertente importada de modo acrítico. Pape, como discutido no segundo capítulo, utilizando como metáfora a fita de Moebius, afirma que seria mais produtivo analisar os dois movimentos como momentos distintos do “projeto construtivo na arte”, cada um com sua importância e singularidade. Para a autora, seria reducionista, por exemplo, considerar o concretismo apenas como uma tendência importada, assim como analisar a arte neoconcreta como um momento mais significativo. É perceptível, portanto, que a relação entre concretismo e neoconcretismo foi analisada sob a lógica da comparação, em alguns casos estabelecendo hierarquias, em outros propondo paralelos.

Por fim, como aponta o crítico Wilson Coutinho na epígrafe desta pesquisa, “este é escrito por alguém que não esteve presente à eclosão do movimento: já o recebeu como documento histórico. Venho de outra geração, como se diz” (COUTINHO, 1984, s.p). Passadas muitas gerações, cinquenta décadas, o que permanece e se transforma, sem cessar, é a inquietação. Investigar um terreno aparentemente sólido, como como proposto por essa pesquisa, analisar suas incoerências, deslocar sentidos, reorganizar e confrontar perspectivas, revela que a historiografia da arte no Brasil, afinal, é um campo em constante movimento, capaz de se transformar e se desdobrar em muitos modos: quanto mais se mexe e revolve, mais se descobre. Assim, espera-se que esta pesquisa sobre a historiografia neoconcreta tenha evidenciado a importância de se realizar uma revisão crítica engajada em refletir acerca de perspectivas pouco investigadas, ou, ainda, tratadas sempre a partir de um mesmo prisma. Essa abordagem, portanto, é fundamental para uma compreensão mais específica do movimento neoconcreto e das manifestações construtivas no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n.1, maio 1928, pp. 3 - 7.
- AMARAL, Aracy (org). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Edição facsimilar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- BUENO, Guilherme. Houve um projeto construtivo brasileiro? In: ROSADO, Alessandra; FAZZOLARI, Cláudia; FRONER, Yacy-Ara (orgs.). *Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica* (Jornada ABCA) – Comunicadores. Belo Horizonte: Ed. ABCA, 2018, pp. 161-181.
- BRITO, Ronaldo. As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Edição facsimilar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. pp. 303-310.
- _____. Neoconcretismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro. n.3, p.9-13, abr/jun. 1976.
- _____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- CANONGIA, Ligia (Org.). *Abstração Geométrica I: Concretismo e Neoconcretismo*. Projeto de Arte Brasileira. Catálogo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte; Inap, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando. Entre o olho e o espírito. Projeto Lygia Pape. 1994. Disponível em <<http://www.lygiapape.org.br/pt/>> Acesso em: 04 de mar. 2024.
- COSTA, Gil Vieira. Reverberações do projeto construtivo na arte brasileira: um estudo de caso a partir de Belém (PA). In: Seminário Internacional, 2018, Belo Horizonte (MG). *Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica* (Jornada ABCA) - Comunicadores. Belo Horizonte (MG): ABCA, 2018. v. 2. p. 144-160.
- COUTINHO, Wilson. Neoconcretismo e Merleau Ponty: através. In: MORAIS, Frederico (Org.). *Neoconcretismo / 1959-1961*. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984. s.p.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GULLAR, Ferreira. A razão de uma zanga. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro, n.2, ago. 1977. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 93-95.

_____. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Edição facsimilar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. pp. 80-84.

_____. Teoria do Não Objeto. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 19 de dezembro de 1959. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Edição facsimilar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. pp.85-94.

LEONÍDIO, Otavio. Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v.13, p. 1-21, 2013.

MORAIS, Frederico (Coord.) *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

_____. A vocação construtiva na arte latino-americana: mas o caos permanece. *Continente Sul Sur*: revista do Instituto Estadual do Livro (I Bienal Mercosul), Porto Alegre, n. 6. nov. 1977. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 101- 110.

_____. (Org). Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. *Neoconcretismo: 1959-1961*. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984, s.p.

_____. Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?. 1977. In: AMARAL, Aracy (org). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. Edição facsimilar. Rio de Janeiro e São Paulo: MEC, FUNARTE, MAM-RJ, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 292.

MOURA, Flávio Rosa. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011

OLIVA, Fernando Augusto. *Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)*. Tese Doutorado, ECA-USP, 2017.

PAPE, Lygia. *Catiti Catiti, na terra dos Brasis*. Rio de Janeiro, 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia), IFCS-UFRJ, Rio de Janeiro, 1980.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: ARANTES, Otilia. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

PEQUENO, Fernanda. Notas de Pesquisa sobre o filme *Catiti Catiti* de Lygia Pape. 18 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009. Salvador: *Anais do 18 Encontro Nacional da ANPAP (Online)*. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/fernanda_pequeno_da_silva.pdf. Acesso em: 16 mar 2024.

PONTUAL, Roberto. *América Latina: Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL / GBM, 1978.

SCHENBERG, Mário. Na hora de se fazer a avaliação. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1977. In: 7. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp.97 - 99.

VANDA MANGIA KLABIN. A questão das ideias construtivas no Brasil: o momento concretista. *Gávea. Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 1. Rio de Janeiro, mar. 1985.

VARELA, Elizabeth. *Arte concreta além da Europa*. Rio de Janeiro: Museu de Arte no Rio, 2017.