



Ana Paula Almeida Dantas

**Traçar o caminho, construir desvios:
neoconcretismo, minimalismo e os sentidos do modernismo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Agosto de 2019



Ana Paula Almeida Dantas

**Traçar o caminho, construir desvios:
neoconcretismo, minimalismo e os sentidos do modernismo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Felipe Scovino Gomes Lima

Departamento de História e Teoria da Arte – EBA – UFRJ

Rio de Janeiro, 29 de Agosto de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Paula Almeida Dantas

Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio).

Ficha Catalográfica

Dantas, Ana Paula Almeida

Traçar o caminho, construir desvios: neoconcretismo, minimalismo e os sentidos do modernismo / Ana Paula Almeida Dantas; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2019.

91 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2019.

Inclui referências bibliográficas

1. História – Teses. 2. Neoconcretismo. 3. Minimalismo. 4. Modernismo. 5. Crítica de arte. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para João e Cecília.

Agradecimentos

Ao meu orientador Sérgio Martins, pela leitura atenta e sugestões.

Ao CNPq, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos funcionários do Departamento de História.

Aos amigos de pós-graduação, especialmente à Thaiza e ao Luis.

Às queridas amigas Natasha, Juliana e Luciene.

À minha família, pelo carinho e incentivo fundamentais.

Resumo

Dantas, Ana Paula Almeida; Martins, Sérgio Bruno Guimarães. **Traçar o caminho, construir desvios: neoconcretismo, minimalismo e os sentidos do modernismo.** Rio de Janeiro, 2019. 91p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho se propõe a pensar sobre os possíveis pontos de contato entre o neoconcretismo e o minimalismo, analisados a partir de duas formulações teóricas fundamentais sobre esses movimentos: as noções de “não-objeto” e “objetos específicos”, elaboradas por Ferreira Gullar e Donald Judd, respectivamente. Essas ideias buscavam conceituar o novo tipo de objeto de arte tridimensional, e nos dois casos consideravam uma superação dos meios artísticos tradicionais da pintura e da escultura. Apesar das semelhanças entre essas noções, a defesa dessa nova produção artística se fez, para cada grupo, em momentos nos quais a sua relação com a herança da história da arte europeia e a presença do modernismo se davam de formas distintas. A análise desses movimentos a partir da relação que estabeleceram com o modernismo, portanto, revela uma série de camadas textuais atreladas tanto à construção desses grupos de artistas enquanto movimentos, quanto à crítica e à história construída sobre eles - desde seu surgimento, até os dias atuais.

Palavras-chave

Neoconcretismo; minimalismo; modernismo; crítica de arte.

Abstract

Dantas, Ana Paula Almeida; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Advisor). **Trace the path, construct deviations: neoconcretism, minimalism and the meanings of modernism.** Rio de Janeiro, 2019. 91p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper aims to think about the possible points of contact between neoconcretism and minimal art, analyzed from two fundamental theoretical formulations on these movements: the notions of "non-object" and "specific objects", elaborated by Ferreira Gullar and Donald Judd, respectively. These notions sought to conceptualize the new type of three-dimensional art object, and in both cases considered an overcoming of the traditional artistic media of painting and sculpture. In spite of the similarities between these notions, the validation of this new artistic production was made, for each group, in moments in which its relation with the heritage of European art history and the presence of modernism occurred in different ways. The analysis of these movements from their relations with modernism, therefore, reveals a series of textual layers linked to the construction of these groups of artists as movements, as well as to the criticism and history built on them - from its inception to the current days.

Keywords

Neoconcretism; minimal art; modernism; art criticism.

Sumário

Introdução	9
LADO A	
I. Modernismo em disputa	16
II. No meio do caminho tinha uma pera - Gullar e o neoconcretismo	36
Intermezzo (meio do caminho, ou desvio para o minimalismo)	47
LADO B	
I. Projeto Construtivo Brasileiro - uma construção?	64
II. Caminhos da modernidade construtiva	70
2+2=5 (À guisa de conclusão)	82
Referências bibliográficas	86

Introdução

A legitimação da arte brasileira no âmbito internacional vem ganhando força nos últimos trinta anos. No final da década de 1980, quando os centros hegemônicos se abriram para o reconhecimento de movimentos e artistas para além de suas fronteiras, a tentativa de construção de uma perspectiva global da história da arte se fez presente.¹ Neste cenário, a assimilação dos artistas brasileiros das gerações das décadas de 1970 e 1980 se deu juntamente com a dos artistas participantes do neoconcretismo, e construiu-se um entendimento da história da arte que situa esse grupo como origem da arte contemporânea brasileira.

Essa centralidade conferida ao neoconcretismo, evidentemente, não foi aleatória. Diversas narrativas presentes em nossa história da arte acerca deste movimento buscaram destacá-lo em relação aos demais, indicando o papel marcante que ele teria tido na arte nacional. Desde o surgimento do movimento em 1959, que contou com o papel decisivo do poeta e crítico Ferreira Gullar na formulação de sua base teórica, passando pelo ensaio escrito na década de 1970 pelo crítico Ronaldo Brito, até estudos que se multiplicaram a partir da década de 1990² - quando essas leituras foram canonizadas -, o movimento neoconcreto é entendido como ponto crucial da arte brasileira.

Numa outra perspectiva, como reflexo da busca pela construção de uma história global da arte, a legitimação do neoconcretismo passou a ser feita, também, através de sua aproximação com o minimalismo. Essa perspectiva, que se dá majoritariamente no âmbito internacional, pode ser percebida internamente através, por exemplo, da afirmação de antecipação da arte brasileira em relação aos artistas norte-americanos. É o caso da análise feita por Paulo Herkenhoff³, que

¹ Cf. LABRA, Daniela H. “Internacionalização da arte brasileira a partir dos anos 80 e a construção de Hélio Oiticica e Lygia Clark como referenciais canônicos dessa produção artística”. *Arte & Ensaios*: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 33, julho 2017.

² Como estudos que apontam nesse sentido podemos citar Fernando Cocchiarale em “Da adversidade vivemos”. In. FERREIRA, Gloria. *Crítica de Arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. FUNARTE, 2006; além de análises específicas da produção de artistas neoconcretos que seguiram ideias propostas por Gullar ou Brito, como Sonia Salzstein em SALZSTEIN, Sônia. Franz Weissmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 e Maria Alice Milliet em MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark*: obra-trajeto. São Paulo: EdUSP, 1992.

³ HERKENHOFF, Paulo. “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism”. In. BOIS, Yve-Alain (et al.). *Geometric Abstraction: Latin American Art from*

afirma que aspectos trabalhados pelos artistas neoconcretos apareceriam posteriormente na obra de artistas minimalistas. Para o crítico, o neoconcretismo antecipou e explorou questões como a condição do objeto e a fenomenologia da percepção, que são inovações geralmente atribuídas ao minimalismo. Herkenhoff também aponta que na década de 1990 se estabeleceu um diálogo da arte norte-americana com a latino-americana, mas o qual foi realizado, sobretudo, por críticos e curadores não latino-americanos. Dessa forma, permaneceu uma espécie de imperialismo cultural, que incluía artistas de contextos culturais dentro dos mesmos parâmetros do minimalismo, subestimando, assim, suas diferenças.

Essas aproximações através de argumentos formais ou cronológicos, deixando de fora da análise as especificidades inerentes a cada grupo ou artista, ainda se fazem presentes atualmente. Esse foi o caso da exposição ocorrida em 2014 no Jewish Museum, em Nova York, denominada “Other Primary Structures”. Organizada por Jens Hoffmann, a mostra foi uma espécie de nova edição da exposição “Primary Structures: Younger American and British Sculptors”, ocorrida no mesmo museu em 1966, e organizada por Kynaston McShine. A mostra de 1966 é entendida como a exposição propulsora do grupo de artistas que ficaria conhecido sob o nome de Minimalismo, e contou com trabalhos de artistas americanos e britânicos, como Donald Judd, Robert Morris, Anne Truitt, Sol LeWitt e Carl Andre. Na exposição de 2014, Jens Hoffmann realizou uma aproximação formal entre o minimalismo e outros trabalhos produzidos em diferentes partes do mundo na década de 1960, entre eles obras dos artistas brasileiros Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Willys de Castro e Sérgio Camargo.

A exposição foi alvo de diversas críticas e, dentre apontamentos específicos sobre algumas escolhas curatoriais e de montagem, uma das questões mais problemáticas foi sua falha tentativa de reparação histórica.⁴ Kaira Cabañas,

the Patricia Phelps de Cisneros Collection, exh. cat., Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, 2001.

⁴ Críticas à exposição ressaltaram escolhas como a utilização de grandes painéis com fotos da exposição de 1966, e a construção de uma miniatura do prédio original do museu, na qual se viam as obras expostas em Primary Structures. Ambas as escolhas desviavam a atenção da exposição para sua montagem original, tirando o foco dos artistas expostos e revelando grande carga nostálgica por parte da curadoria. Cf. SMALL, Irene. “Other Primary Structures: working-through, acting-out”. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/editorial/debate/contribution/other->

historiadora da arte norte-americana, apontou como exposições como a realizada por Hoffmann lançam mão de um pseudomorfismo para defender uma revisão histórica a partir do que a autora chama de “monolinguismo do global”, isto é, a construção de uma história da arte formal e atemporal que assim se pretende global. Afirma Cabañas sobre “Other Primary Structures”:

a exposição resultou menos numa abertura ao “outro” do que numa apropriação do trabalho de outros em prol de uma categoria estética contrária às suas histórias. Daí o “monolinguismo do global”, que emprego neste caso para demonstrar como, na busca de um diálogo global, Hoffmann segue atendo-se à linguagem visual da semelhança formal. Ao fazê-lo, a ambição global de sua curadoria suplanta as diferenças possíveis de reconhecimento no nível dos materiais, das contingências contextuais e dos locais de produção.⁵

Uma aproximação entre os movimentos também foi realizada pelo historiador e crítico de arte britânico-brasileiro Michael Asbury, que levou em consideração, no entanto, não uma semelhança formal ou suposta antecipação do neoconcretismo em relação ao minimalismo, mas as similaridades que se encontram deslocadas da linearidade histórica desses movimentos. Asbury questiona as interpretações do neoconcretismo que somente levam em consideração sua suposta relação com a vanguarda da década de 1960 e as gerações de artistas das décadas seguintes. Como aponta, a partir de estudo realizado por Benjamin Buchloh, essas interpretações são similares às feitas em relação ao pós-pop e o minimalismo na arte norte-americana da década de 1980, que consistiriam numa tendência da crítica a legitimar a arte contemporânea através da afirmação de conexões históricas ou de tradição estética.⁶

[primary-structures-working-through-acting-out](https://www.nytimes.com/2014/04/11/arts/design/other-primary-structures-a-sequel-at-the-jewish-museum.html) e SMITH, Roberta. “Minimalist show, minimally revised”. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/04/11/arts/design/other-primary-structures-a-sequel-at-the-jewish-museum.html>

⁵ CABAÑAS, Kaira. “O Monolinguismo do global”. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.119-134, jan.-jun. 2017, p. 122.

⁶ ASBURY, Michael. “Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism”. In. MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge, MA; London: Institute of International Visual Arts and MIT Press, 2005.

Buscando ir além de aproximações formais e cronológicas para pensar sobre os possíveis pontos de contato entre o neoconcretismo e o minimalismo, esta dissertação se propôs a analisar duas formulações teóricas fundamentais para o pensamento sobre esses movimentos: as noções de “não-objeto” e “objetos específicos”, elaboradas por Ferreira Gullar e Donald Judd, respectivamente. Essas ideias buscavam denominar o novo tipo de objeto de arte tridimensional que se mostrava presente na criação de diversos artistas do período, que nos dois casos consideravam uma superação dos meios artísticos tradicionais da pintura e da escultura.

Apesar das semelhanças entre essas noções, foi preciso considerar que a defesa dessa nova produção artística se fez, para cada grupo, em momentos nos quais a relação entre a produção contemporânea, a herança da história da arte europeia e a presença do modernismo se davam de formas distintas. Dessa maneira, optou-se por realizar uma análise desses movimentos a partir da relação que eles estabeleceram com o modernismo, o que por sua vez, revelou uma série de camadas textuais atreladas tanto à construção desses grupos de artistas enquanto movimentos, quanto às críticas e à história construída sobre eles.

A construção do minimalismo enquanto movimento se fez durante a década de 1960 por entre diversas posições críticas⁷, que se colocaram em embate através de periódicos, que naquele período se multiplicavam em Nova York. Estabelecendo-se paralelamente à arte pop, esses jovens artistas começaram a produzir obras abstratas por um viés muito diferente do consolidado pelo expressionismo abstrato, e a crítica se viu diante de uma produção que desafiava os padrões já conhecidos. Tratava-se de uma busca por compreensão de uma nova arte, em um contexto no qual a força da arte moderna era pautada, sobretudo, pela crítica de Clement Greenberg.

A arte minimalista se afirmou, assim, contra a narrativa do modernismo que havia se estabelecido fortemente com a contribuição de Greenberg, e tanto na

⁷ Diversos críticos se envolveriam nesse debate, entre eles se fariam marcantes as posições de Michael Fried, Clement Greenberg e Rosalind Krauss, que iremos discutir ao longo da dissertação.

interpretação feita pelo crítico Michael Fried⁸, em *Art and Objecthood*⁹, de 1967, quanto na defesa proposta por Donald Judd¹⁰, podemos observar como esse novo tipo de objeto de arte se colocava como antimodernista. Se para Fried a “objetividade” seria incompatível com a arte moderna, para Judd, o novo caráter da obra de arte representava uma abertura de possibilidades diante de um desgaste da pintura e da escultura. Essas novas obras não representariam, no entanto, um novo movimento artístico, pois Judd considerava que a história linear de algum modo havia se desfeito.¹¹

No Brasil, por sua vez, o movimento neoconcreto também se estabeleceu a partir de um debate crítico, mas não havia um embate com uma corrente artística forte, tampouco um ambiente de crítica de arte com grau de densidade comparável ao norte-americano. A afirmação do neoconcretismo se faria, portanto, em um contexto em que diferentes movimentos disputavam o sentido do modernismo, e em um ambiente crítico que apenas começava a se fortalecer. Ferreira Gullar se comprometeria com a formulação de uma base teórica que justificasse a posição do movimento enquanto a legítima vanguarda moderna e, diferentemente de Judd, basearia suas formulações em uma narrativa linear da história. Esta, como colocado acima, seria reiterada posteriormente, tornando-se marcante para o entendimento sobre a arte moderna e o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil.

Durante as décadas de 1960 e 1970, os escritos de artistas proliferaram junto à produção artística, ganhando muitas vezes lugar de destaque. No Brasil, já na década de 1950, pôde-se ver uma produção textual que acompanhava a produção plástica e que, embora diminuta, foi de extrema importância para o desenvolvimento da arte moderna. Os escritos dos artistas/poetas Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, se tornariam determinantes para a afirmação da arte concreta. Em um ambiente

⁸ Como veremos adiante, Michael Fried é um crítico que acompanha a tradição da arte modernista proposta por Clement Greenberg. No entanto, em seu ensaio de 1967, o crítico apontaria para uma interpretação que, em alguns aspectos, contrasta com o pensamento greenberguiano.

⁹ FRIED, Michael. “Arte e objetividade”. In. *Arte & Ensaio* – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, 2002, pp. 130 – 147.

¹⁰ Cf. JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

¹¹ Cf. Idem, p. 97.

artístico ainda muito precário, no qual não havia sequer galerias de arte - a primeira delas seria a Galeria Bonino, criada em 1959 no Rio de Janeiro -, os artistas e críticos se adaptavam aos poucos espaços que encontravam para expor seus trabalhos e publicar seus escritos. Apesar das adversidades, esse corpo textual poético e teórico, bem como a produção crítica de figuras como Mário Pedrosa se faria determinante para a história da arte do período.

A presença da arte concreta no Brasil e a defesa de sua preponderância sobre outras expressões artísticas contou com diversos argumentos ao longo dos anos, se consolidando através de diferentes correntes de entendimento. Uma linha de interpretação, que tem no crítico Ronaldo Brito¹² uma de suas principais referências, entende o desenvolvimento da arte concreta no país a partir da influência das vertentes construtivas europeias, ocorrida, sobretudo, a partir da Bienal São Paulo, de 1951. O crítico Frederico Moraes, por sua vez, defende a presença de uma vontade construtiva na América Latina, que seria anterior às influências dos artistas estrangeiros construtivos.¹³ Já interpretações mais recentes, que contam com a importante contribuição de Gláucia Villas Bôas¹⁴, propõem uma análise que considera o desenvolvimento da vertente construtiva a partir das relações sociais estabelecidas entre os agentes envolvidos.

O que proponho aqui é pensar, a partir dessas diferentes leituras, como se construiu a história da arte abstrata no Brasil, e desta construção, determinados entendimentos sobre a arte moderna brasileira, e sua relação com a arte contemporânea - nacional e internacional. Acredito ser importante pensar sobre o que entendemos como construtivo na arte brasileira, para que novas leituras sobre a arte do século XX e atual possam ser feitas, sem que sejam pautadas pelo entendimento canônico das tendências construtivas.

¹² BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

¹³ Frederico Moraes, "A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)" (1978). In. FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

¹⁴ BÔAS, Gláucia Villas. "A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946 – 1951)". In. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2., pp. 197 – 219.

Talvez não seja necessário dizer que, levando em consideração o tamanho desse debate e a extensa literatura sobre o assunto, esta dissertação jamais seria capaz de cobrir todas as questões que perpassam esse imbróglio. Meu desejo é apenas propor uma reflexão sobre a construção das narrativas da história da arte moderna e contemporânea, e que as palavras que se seguem possam, de alguma maneira, lançar novas luzes sobre a nossa história.

LADO A

I. Modernismo em disputa

A Semana de Arte Moderna de 1922 teve como um de seus propósitos romper com o que se considerava um provincianismo do meio artístico-intelectual brasileiro, libertando a arte e a literatura das tradições acadêmicas, ao incorporar as inovações da vanguarda europeia. Na segunda metade da década, no entanto, uma virada se daria, sendo a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*, em 1924, marco de uma nova perspectiva para a cultura brasileira, ao defender um retorno ao mais originário da experiência cultural nacional.

Ao mesmo tempo em que o movimento carregava um sentido de negação em relação à tradição academicista – sentido negativo marcante na forma do Manifesto - podia-se perceber, como afirma Pedro Duarte, “um elemento positivo do projeto do Modernismo: o caráter político antifascista, ao contrário do destino que toma Plínio Salgado com seu Integralismo; a disposição para, diria Oswald de Andrade, antropofagicamente devorar todos os movimentos internacionais de vanguarda; e a vontade de forjar uma tradição nacional menos alienada da cultura do país.”¹⁵ Dessa maneira, Duarte considera que “os modernistas do Brasil não se dobraram à determinação vanguardista estrangeira, procurando antes, com sua incorporação heterodoxa e livre, forjar um movimento original”.¹⁶

Como defende o filósofo Eduardo Jardim, o movimento modernista pode ser dividido em duas fases. A primeira delas, que tem a Semana de Arte Moderna de 1922 como principal marco, expressa a preocupação com a renovação estética frente ao academicismo dominante. A segunda fase se daria a partir de 1924, quando a formulação da questão da brasilidade se faz mais presente. Jardim chama atenção para as abordagens realizadas por Plínio Salgado e por Oswald de Andrade, pontando que ambos teriam sido influenciados pelas formulações teóricas de Graça Aranha em “A Estética da Vida”. Como argumenta Jardim, o

¹⁵ DUARTE, Pedro. *A Palavra Modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 76.

¹⁶ Idem, p. 77.

modernismo deve ser pensado em uma dimensão mais ampla, não apenas considerando o ano de 1924 como eclosão da brasilidade do ponto de vista estético, ou apenas na esfera política, mas entendendo o modernismo como um momento cultural, o qual já teria suas bases antes da década de 1920.¹⁷

A virada no sentido do modernismo brasileiro foi acompanhada por diversas reflexões sobre as raízes socioculturais do Brasil - como as realizadas por Heitor Villa-Lobos, Paulo Prado e Gilberto Freyre -, bem como por uma produção cultural nacional que se viu marcada pela instalação de um governo autoritário, com Getúlio Vargas no poder. Durante seus anos no governo do país, afirmou a historiadora da arte Maria de Fátima M. Couto, buscando

forjar a imagem de uma sociedade unificada e homogênea, Vargas utilizou a arte e a cultura como agentes de coesão social. Em um período no qual inexistia um mercado autônomo voltado para a arte moderna, o governo Vargas atuou ativamente como mecenas, empregando diversos artistas e intelectuais partidários dos preceitos modernistas e favorecendo a emergência da nova arquitetura brasileira.¹⁸

A construção do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, obra empreendida entre 1937 e 1944 por uma equipe de arquitetos coordenada por Lúcio Costa e supervisionada pelo arquiteto Le Corbusier, foi um exemplo dessa nova arquitetura brasileira que se fortaleceu durante o período da ditadura de Vargas. Lúcio Costa também havia exercido um papel importante alguns anos antes, quando nomeado pelo governo para ocupar o cargo de direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930. O arquiteto ficaria no cargo por apenas dois anos, mas foi responsável pela organização do Salão Nacional de Belas Artes, em 1931, o qual se revelou uma decisiva tentativa de rompimento com os padrões acadêmicos adotados pela Escola. Denominado de “Salão Revolucionário”, ou “Salão do Século”, separou acadêmicos e modernistas, reivindicando um novo olhar sobre as obras de arte. Como analisou a socióloga Glaucia Villas Bôas,

¹⁷ Cf. JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista sua dimensão filosófica*. Ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteio, 2016, p. 22.

¹⁸ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, pp. 30-31.

As paredes das salas dos modernos foram cobertas com painéis de anagem e a disposição individual de suas obras ressaltou sua autoria, permitindo uma melhor visão dos quadros, o que não ocorreu nas salas dos ‘acadêmicos’, cujos trabalhos pendurados uns sobre os outros dificultavam o foco em uma das telas.¹⁹

Artistas modernistas como Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti iriam ganhar reconhecimento durante a década de 1930, e suas obras estariam alinhadas ao entendimento da arte enquanto porta-voz de ideais políticos e sociais. Como analisou Carlos Zílio,

De 1930 até 1945, o Modernismo sofre algumas adaptações. Não bastava mais uma arte que fosse brasileira e moderna. Ela havia de ser também social, vale dizer, vinculada aos problemas do povo brasileiro e destinada a ele. Em termos estilísticos, a imagem da segunda fase do Modernismo tem um tratamento mais realista, e passa a privilegiar uma temática voltada para retratar o povo em situações de trabalho, nas suas festas e na sua miséria.²⁰

Estabelecendo-se sobre o ambiente artístico anteriormente dominado pela tendência da Academia de Belas Artes, logo os artistas modernistas se deparariam, no entanto, com o surgimento de um novo grupo que reivindicava para si a modernidade da arte. No final da década de 1930, a arte abstrata apareceria no Brasil como uma proposta alternativa em meio ao cenário da figuração de cunho nacionalista.

As primeiras exposições de artistas abstratos estrangeiros ocorreram nos Salões de Maio, realizados em São Paulo e voltados para a arte moderna. Com edições anuais entre 1937 e 1939, seria no terceiro e último Salão que se faria notar o

¹⁹ Cf. BÔAS, Gláucia Villas. “A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946 – 1951)”. In. *Tempo Social* - Revista de Sociologia da USP, v. 20, n. 2. p. 199.

²⁰ ZILIO, Carlos. “Da Antropofagia à Tropicália”. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, n. 18, 2009, p. 117.

“ambiente internacionalista” no Brasil e, como defende Aracy Amaral²¹, o evento seria um antecedente direto da “vocação internacionalista” das Bienais, com a participa o de artistas abstratos consagrados internacionalmente, como Alexander Calder e Josef Albers.²² Este seria o Salão da “revolu o estética”, como colocado pelo organizador Flávio de Carvalho, no Manifesto publicado por ocasião do evento. Neste documento, o artista mencionava uma “busca por uma sensibilidade maior”, para além das preocupa es sociais e religiosas às quais grande parte dos artistas brasileiros se dedicava então.²³

No Rio de Janeiro, como analisou Glaucia Villas Bôas, a forma o de ambientes sociais de troca de experiências entre artistas e de debates intelectuais foi essencial para a difusão da arte abstrata. Dentre esses espaços, a autora cita o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) que, criado em 1937 com intuito de promover exposi es de artistas estrangeiros refugiados no Rio de Janeiro, acabou tornando-se também um importante espaço de incentivo da arte moderna e reduto de artistas concretos. Na década de 1950, o MAM também se configuraria como um espaço de encontro de artistas, com suas exposi es e cursos, que tornaram o museu um lugar de convívio e troca de experiências.²⁴ Maria de Fátima M. Couto, também aponta a influência que a chegada de diversos artistas e intelectuais estrangeiros no Brasil teria para o progressivo reconhecimento do abstracionismo, sobretudo partir do período da Segunda Guerra Mundial, o que promoveu uma nova impuls o para as artes no país. Afirma a autora:

A atividade pedagógica de alguns desses imigrantes, assim como a exposi o frequente de suas obras, ofereceu novas alternativas aos jovens artistas brasileiros que desejavam desfazer-se tanto da tradi o acadêmica ainda em voga quanto dos ideais nacionalistas e isolacionistas do movimento modernista.²⁵

²¹ Cf. AMARAL, Aracy. “Surgimento da Abstra o no Brasil”. In Aracy Amaral (org.) Arte Construtiva no Brasil - Cole o Adolpho Leirner. São Paulo: Ed. Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998, p. 31.

²² Cf. COUTO, Maria de Fátima Morethy. Op. Cit., p. 40.

²³ Cf. AMARAL, Aracy. Op. cit.p. 31.

²⁴ Cf. BÔAS, Glaucia Villas. Op. cit. p. 200.

²⁵ COUTO, Maria de Fátima Morethy. Op. cit., p. 43.

Couto chama especialmente atenção ao papel desempenhado pelo casal Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, que de 1940 a 1947, promoveram encontros e discussões entre artistas em sua casa, em Santa Tereza, os quais teriam sido relevantes para a descoberta e difusão da arte não figurativa no país²⁶.

O desenvolvimento da arte abstrata também estava inserido no contexto do impulso modernizante que se deu no Brasil no final da década de 1940, do qual fez parte um grande incentivo à arte moderna. A partir desse incentivo, foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) no ano seguinte. Além disso, em 1951 foi criada a Bienal de São Paulo, e foram montadas diversas exposições de artistas abstratos estrangeiros, como a de Alexander Calder.²⁷

Foram marcantes para o fortalecimento das vertentes abstratas a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, realizada no MAM-SP em 1949, e a I Bienal de São Paulo, em 1951, que teve como vencedor do prêmio de melhor escultor o suíço Max Bill. A escultura que deu o prêmio ao artista – *Unidade Tripartida* – costuma ser citada como determinante para a afirmação da arte concreta no Brasil ao longo da década de 1950, pois teria causado um grande impacto sobre muitos artistas e críticos brasileiros. Além do impacto que essa obra teve na Bienal, Max Bill teria sido uma figura importante para vários desses artistas, influenciando diretamente seus processos de criação. A artista Lygia Pape, por outro lado, argumenta em entrevista a Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale:

[Em 1948] Ivan Serpa já pintava coisas geométricas. Inclusive gosto muito de enfatizar isso porque basicamente toda a crítica diz que o movimento concreto surgiu no Brasil a partir da influência de Max Bill e não é verdade, entendeu? Eu acho que a vinda de Max Bill foi uma espécie de encontro, mas havia um certo tropismo aqui, uma intenção de geometrizar o abstrato. E claro que com a I Bienal de São Paulo em 1951

²⁶ Cf. Idem.

²⁷ Cf. COUTO, Maria de Fátima Morethy. Op. cit. e OSÓRIO, Luiz Camillo. “O desejo da forma e o desejo na forma: o neoconcretismo como contribuição singular da arte brasileira”. In. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: Sesc-SP; Cosac Naify, 2016.

e o prêmio de Max Bill houve uma efervescência nesse sentido e o grupo de São Paulo começou a aumentar também.²⁸

O início da década de 1950 também se faria marcante para o fortalecimento da crítica de arte no Brasil. Em 1951, ocorreria o I Congresso Nacional de Críticos, em São Paulo, o que representou uma espécie de tomada de consciência profissional da crítica, e marcou o início da especialização da crítica de arte, que começa a se afastar da literatura.²⁹ Como apontou o crítico e historiador da arte Mário Barata, a profissionalização da crítica se fez junto com o prestígio da expansão dos museus de arte moderna. Esses museus tinham ligação direta com os jornais da época, o que possibilitava disponibilizar páginas dedicadas a atividades artísticas.³⁰

Durante os primeiros anos de inserção da arte abstrata no Brasil, sua recepção crítica foi majoritariamente negativa, o que se deu em grande parte devido ao ainda apegado sentimento nacionalista e à importância dada à dimensão narrativa da obra de arte. Artistas e críticos da geração modernista reagiram de maneira enfática e negativa, questionando e menosprezando essa arte que, a seu ver, era subjetivista, negava o tema e não possuía preocupação com a questão nacional. O debate crítico se seguiria ao longo das décadas de 1940 e 1950, e uma disputa se faria entre os diversos entendimentos do que deveria ser a arte moderna brasileira. Afirmaria Cândido Portinari em entrevista publicada em 1949:

vocês vejam aqui no Brasil quais são os maiores interessados no abstracionismo: justamente aqueles que preferem que o artista fique brincando com uns barbantes em vez de olhar para o mundo que o cerca. (...) Não vejo a necessidade de abstenção intransigente do tema. Todo artista que meditar um pouco sobre os acontecimentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão de que fazendo um quadro mais legível sua

²⁸ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo, geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 153.

²⁹ Cf. Idem, p. 115.

³⁰ Segundo Barata, Ciccilo Matarazzo tinha “prestígio”, Chateaubriand “era homem de jornal”, e Niomar Muniz Sodré tinha acesso ao Correio da Manhã através de Paulo Bittencourt. Cf. Idem, p. 116.

arte ganhará ao invés de perder; - e ganhará muito porque receberá o estímulo do povo.³¹

A disputa pelo sentido do modernismo se fazia presente na crítica de arte veiculada pelos jornais da época, e nesse contexto, Mário Pedrosa – que em 1945 havia retornado de seu exílio nos Estados Unidos – teve papel determinante, ao se engajar com a crítica em favor da abstração. Atuando como crítico no jornal *Correio da Manhã*, Pedrosa usaria a imprensa e os debates que ela possibilitava para afirmar a abstração enquanto legítima arte moderna brasileira, bem como o valor do trabalho produzido por pacientes psiquiátricos, com base em seus estudos sobre a Psicologia da Forma.

Gláucia Villas Bôas, pesquisando a atuação de Mário Pedrosa e o desenvolvimento do grupo concreto carioca durante a década de 1940, afirma a grande importância que o Ateliê do Engenho de Dentro exerceu na formação desses artistas. A autora defende que, diferentemente das análises que geralmente são feitas sobre o programa modernista da década de 1950, a história do Ateliê aponta para a formação de um movimento artístico levando em conta a troca de interesses, afetos e ideias entre aqueles que estavam envolvidos nessa realização. Dessa maneira, a autora argumenta que a mudança ocorrida no modernismo brasileiro não teria sido determinada pela influência de movimentos de vanguarda nacionais ou internacionais, mas sim por diversas práticas e relações sociais que se opunham ao academicismo e ao modernismo figurativo, dentre as quais se insere a experiência do Ateliê:

O ateliê gerou uma rede complexa de relações sociais, sem a qual não teria sido possível a discussão sobre a formação convencional dos artistas plásticos, sobre a construção de sua identidade e, mais do que isso, sobre a conversão de doentes mentais em artistas e de artistas figurativos em concretistas.³²

³¹MARTINS, Ibiapaba. “‘O abstracionismo já foi superado’, declara Cândido Portinari”, *Artes Plásticas*. São Paulo, jan-fev. 1949, apud AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 242.

³²BÔAS, Gláucia Villas. *Op.cit.*, p. 205.

Em 1946, a psiquiatra Nise da Silveira e o jovem artista Almir Mavignier fundam o Ateliê no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Disponibilizando material necessário para a prática da pintura, Silveira e Mavignier incentivavam os internos a realizarem obras, tendo cada um deles um objetivo diferente com essa prática. Como afirma Bôas, “para Nise da Silveira importavam os problemas científicos e terapêuticos suscitados pelas obras produzidas pelos doentes, para Mavignier, o seu valor artístico”.³³

Um ano após a inauguração do Ateliê, foi realizada a primeira exposição de trabalhos dos pacientes do hospital, no Ministério de Educação e Cultura. Em seu encerramento, Mário Pedrosa proferiu a conferência “Arte, necessidade vital”, no qual afirmou a universalidade da ordem poética e a perspectiva afetiva do artista moderno, defendendo, assim, a validade das obras produzidas no Ateliê.³⁴ A partir de então, Pedrosa torna-se cada vez mais próximo do trabalho realizado no hospital, criando um vínculo com Mavignier, bem como Ivan Serpa e Abraham Palatinik, que também tinham passado a frequentar o espaço.³⁵

Mário Pedrosa havia retornado ao Brasil de seu exílio político logo após o fim da Segunda Guerra, e se engajou em formulações teóricas sobre o abstracionismo. Interessado em pensar a estrutura e percepção da forma artística, desenvolve em 1949 sua tese “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, na qual utiliza os princípios da psicologia da Gestalt para questionar a determinação da forma. Em 1951, escreve “Forma e Personalidade”, onde retoma as teses de Hans Prinzhorn sobre as expressões artísticas dos pacientes psicóticos. O trabalho de Pedrosa e dos jovens artistas com os pacientes do hospital, levou o crítico a desenvolver seu conceito de “arte virgem”, que estaria ligado a uma noção de arte livre das convenções acadêmicas e da representação naturalista. Contra os defensores da arte acadêmica, que não conferiam legitimidade às obras dos pacientes psiquiátricos, o projeto concretista de Mário Pedrosa valorizava a espontaneidade

³³ Idem, p. 201.

³⁴ Cf. PEDROSA, Mário. “Arte, necessidade vital” (1947). In. *Mário Pedrosa: Arte Ensaio* Vol. I. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

³⁵ Para depoimentos sobre a relação entre Mário Pedrosa e os artistas que frequentavam o Ateliê de Engenho de Dentro, ver o filme “Formas do Afeto – Um filme sobre Mário Pedrosa”, de Nina Galanternick.

dos desenhos infantis, dos “primitivos” e dos doentes mentais, bem como defendia o caráter universal da criação artística e o valor da arte moderna.³⁶

Mário Pedrosa se envolveria numa disputa acirrada com a crítica de arte, defendendo a validade artística dos trabalhos produzidos pelos pacientes psiquiátricos. Essa defesa, no entanto, não deixava de estar alinhada com a intenção de Pedrosa de legitimar a arte abstrata e as instituições de arte moderna, o que fez com que o crítico se munisse de uma forte base teórica. Como afirma Sérgio Martins,

se o interesse de Pedrosa pela Gestalt permitiu que ele teorizasse sobre a validade artística do ateliê, isso também permitiu que ele mobilizasse a própria produção dos pacientes – especialmente sua produção de abstracionismo geométrico – com a intenção de legitimar a universalidade das formas geométricas.³⁷

Além do trabalho no Ateliê do Engenho de Dentro, Mário Pedrosa tinha encontros cotidianos com Almir Mavignier, Abraham Palatinik e Ivan Serpa, nos quais o crítico apresentava aos artistas suas teorias sobre percepção e fazia sua defesa da autonomia artística. Para Pedrosa, a obra de arte é autônoma, pois ela é “fenomenologicamente objetiva” e “funcionalmente subjetiva”. Dessa maneira, se nega à obra de arte qualquer determinação que seja externa à sua forma aparente.³⁸ Como defende Glaucia Villas Bôas, o convívio com esses pensamentos de Pedrosa e o trabalho com os pacientes do hospital levou aqueles jovens artistas a abandonarem a pintura figurativa, se convencendo de que o conteúdo de uma forma se encontrava nela mesma, e não em sua associação naturalista. Segundo a autora, “ao mitigar as inquietações dos jovens, Pedrosa golpeava duplamente os adeptos dos padrões acadêmicos e dos padrões da arte moderna, investindo em sua autoridade como crítico de arte e abrindo caminho para o programa moderno

³⁶ Cf. BÔAS, Glaucia Villas. Op.cit. e CABAÑAS, Kaira M. “Learning from madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt”. In. *October*, n. 153, Summer 2015, pp. 42 – 64.

³⁷ Do original: “if Pedrosa’s interest in Gestalt allowed him to theorize the artistic validity of the workshop, it also allowed him to mobilize the production of the mentally ill itself – especially their production of geometric abstraction – in order to legitimate the universality of abstract forms.” Cf. MARTINS, Sérgio Bruno. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013, p. 24.

³⁸ Cf. Idem.

concretista”.³⁹ A defesa de uma arte mais espontânea, livre de determinações figurativas, se faria presente no trabalho realizado por esses artistas, tendo sido um elemento marcante na arte concreta que se desenvolveria a partir de então.

Kaira Cabanãs analisou a influência que o trabalho com pacientes psiquiátricos teve na formação do concretismo carioca, dando especial atenção às mudanças ocorridas no pensamento de Mário Pedrosa a partir dessa experiência. “Por conta de sua recepção dessa arte, Pedrosa começa a articular os contornos de um campo discursivo no qual a geometria seria entendida como expressiva ao invés de racional ou puramente visual”⁴⁰, afirma a autora. No período em que escreve “Forma e Personalidade”, Pedrosa também se aproxima das teorias da psicologia do desenvolvimento de Heinz Werner, o que teria provocado uma “virada fisionômica” em seu entendimento da Gestalt. Isso porque o que Werner entende como “percepção fisionômica” aponta para um tipo de percepção em que a atenção está voltada para as qualidades expressivas do objeto e, com essa abordagem, Pedrosa teria passado a uma discussão sobre a característica fisionômica da obra de arte, e seu poder expressivo.

Gláucia Villas Bôas também ressaltou esse novo entendimento de Pedrosa sobre a expressividade da forma, analisando como a valorização da expressão aparecia em suas críticas, que ao mesmo tempo defendiam os trabalhos dos internos e dos artistas abstratos:

no debate carioca, sem que aparecesse o termo concretismo ou construtivismo, a crítica de Mario Pedrosa levava à desconstrução das regras da arte moderna figurativa. Pedrosa defendeu o caráter artístico dos desenhos e da pintura dos internos, afirmando que a quebra dos cânones renascentistas com o advento da pintura moderna, havia gerado uma incompreensão quanto à concepção de arte. Advertia que a criação artística estava relacionada à imaginação, a intuição, a sensibilidade, desvinculando-se cada vez mais dos cânones convencionais. As

³⁹ BÔAS, Gláucia Villas. Op. cit., p. 215.

⁴⁰ Do original: “On account of his reception of this art, Pedrosa begins to articulate the contours of a discursive field in which geometry would be understood as expressive rather than rational or purely visual”. Cf. CABANÃS, Kaira M. Op. cit., p. 46.

experimentações eram fundamentais para que um indivíduo aprendesse com suas emoções e concebessem formas que transmitissem modos de sentir e imaginar. Tais formas tinham força intelectual porque organizavam a intuição, mas não podiam ser consideradas como expressão de um projeto intelectual consciente.⁴¹

No decorrer da década de 1950, e mesmo na década seguinte, seriam frequentes os trabalhos que questionavam a coerência interna da obra de arte e sua autonomia formal, mas que ao mesmo tempo buscavam expressividade através do uso de formas geométricas. Cabañas sustenta que a virada no pensamento de Pedrosa provocaria ecos nos artistas e intelectuais defensores da arte concreta ao longo da década de 1950, especialmente no Rio de Janeiro. Segundo a autora,

O entendimento de Pedrosa sobre a percepção e expressão fisionômica forneceu um solo fértil para a subsequente recepção da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, cujo trabalho também fora influenciado pelos estudos de Werner. Essa conjunção de interesses entre o fisionômico e o fenomenológico sugere menos uma ruptura entre a arte concreta no Rio e o subsequente movimento Neoconcreto do que uma elaboração crítica e intensificação da intangível expressividade da Gestalt fisionômica levada à esfera da efetiva participação corporal do espectador.⁴²

A experiência do grupo Frente questionava a abordagem estritamente racionalista da arte concreta, pensando a construção das composições geométricas não somente pela geometria regular e pelos cálculos matemáticos. A arte concreta desenvolvida por esse grupo de artistas era pensada como um campo de possibilidades de expressão subjetiva, experimentação poética e experiência participativa. A formação do grupo neoconcreto no Rio de Janeiro, portanto, foi

⁴¹ BÔAS, Gláucia Villas. “Estética de ruptura: o concretismo brasileiro”. In. *VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 13, nº 1/ jan-jun de 2014 [2015], p. 6.

⁴² Do original: “Pedrosa’s understanding of physiognomic perception and expression provided fertile ground for the subsequent reception of Maurice Merleau-Ponty’s phenomenology, whose work was also informed by Werner’s studies. Such a conjunction of concerns between the physiognomic and the phenomenological suggests less a rupture between Concrete art in Rio and the subsequent Neo-concrete movement than a critical elaboration and intensification of the physiognomic gestalt’s intangible expressivity taken to the realm of the spectator’s actual corporeal participation”. Cf. CABAÑAS, Kaira M. Op. cit., p. 60.

influenciada diretamente por esses fatores e ideias, que se desenvolveriam de diferentes formas em cada artista dessa geração.

Paulistas e cariocas

Em 1952, Waldemar Cordeiro lançaria um manifesto e, juntamente com Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Kazmer Féjer e Luís Sacilotto, formariam o grupo Ruptura. Buscando atribuir à arte uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica, os artistas concretos defendiam uma arte não representativa baseada fielmente nos princípios construtivos positivos, acreditando assim ser possível uma integração funcional da arte na sociedade. Defendendo novos princípios artísticos e valorizando os elementos internos da obra, os concretistas se diferenciavam da produção vigente no país, que permanecia no esquema formal de representação, e defendia que somente a figuração poderia exercer uma função social legítima.⁴³

Aracy Amaral propõe uma distinção entre paulistas e cariocas a partir de um embate entre realismo e idealismo, respectivamente. No texto “Objeto”, Waldemar Cordeiro afirma: “o conceito de arte produtiva é um golpe mortal no idealismo”. Amaral defende que os artistas de São Paulo carregavam um dogmatismo em relação à produção, o que se dava, em grande parte, por conta da liderança de Cordeiro. No Rio de Janeiro, por sua vez, as pesquisas dos artistas seriam muito mais autônomas, estando desvinculadas do utilitarismo característico das pesquisas do grupo paulista:

nunca desejaram reivindicar, os do Rio, como os de São Paulo, o artista integrando um novo projeto social, ‘revolucionário posto que é justo’, etc. ou uma nova função do artista. Fazem arte, especulam. A contribuição dos cariocas, ao consumir o rompimento do espaço tradicional da obra de arte (...) ao se inserirem organicamente no espaço

⁴³ Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

real através de sua mobilidade no espaço, assumem cada vez mais o relacionamento com o meio-ambiente.⁴⁴

Essa interpretação de Amaral estava em consonância ao entendimento proposto por Ronaldo Brito em seu artigo “Vértice e ruptura”⁴⁵, no qual argumentou que o grupo paulista estaria ligado ao trabalho industrial e de design, o que, na concepção de Brito, revelaria uma preocupação com a difusão da arte. Já o grupo carioca, pertencente às camadas sociais mais abastadas, não teria essa preocupação.

Gláucia Villas Bôas aponta a importância da criação, em 1951, do Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa, instalado na sede provisória do MAM, no Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Segundo a autora, a ocupação desse ateliê pelo artista, com o fluxo de alunos que por ali passavam, foi um dos elos da cadeia de acontecimentos que contribuíram para a presença e fortalecimento da arte concreta no Rio de Janeiro. Em 1954, o grupo de artistas concretos do Rio de Janeiro, que se reuniam nas aulas ministradas por Ivan Serpa no MAM, se organizaria enquanto Grupo Frente. Afirma a pesquisadora:

A historiografia, fundada nas pelepas críticas dos integrantes do concretismo, sublinha na constituição do Grupo Frente a ausência de uma determinação clara em direção ao concretismo, ressaltando que nele havia tendências diversas, característica que em muito o distinguia do Grupo Ruptura, seguidor dos preceitos da arte concreta sob a orientação de Waldemar Cordeiro, radicados em São Paulo. [...] Contudo, artistas que estudaram com Ivan Serpa e aprenderam com Mário de Pedrosa, através de uma convivência muito próxima com ambos, foram forjando uma identidade com base nos valores estéticos que lhes eram incutidos, nas exposições coletivas, no favorecimento dos críticos e incentivo à experimentação.⁴⁶

⁴⁴ Cf. AMARAL, Aracy. “Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/ Neoconcretos no Rio.” In. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, p. 313.

⁴⁵ Cf. Idem, pp. 303 - 310.

⁴⁶ BÔAS, Gláucia Villas. “Estética de ruptura: o concretismo brasileiro”, p. 7.

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e em janeiro e fevereiro de 1957 no MAM – RJ, teve como intenção reunir e aproximar os artistas das duas cidades, mas acabou por evidenciar as diferenças entre eles. A diferenciação entre os grupos do Rio e de São Paulo se faria mais evidente também com a publicação, em 1957, do texto “Plano-piloto para poesia concreta”, escrito por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O entendimento do que deveria ser a arte concreta se mostraria incompatível entre os dois grupos, o que levaria alguns anos mais tarde à afirmação dessa separação por parte de Ferreira Gullar, com a organização do grupo neoconcreto. Os debates entre os grupos e o desenvolvimento da narrativa sobre o neoconcretismo elaborada por Gullar serão discutidos no próximo capítulo.

Abstração informal (x concretistas)

Os últimos anos da década de 1950, se por um lado marcaram o aprofundamento das diferenças entre os grupos concretos de São Paulo e Rio de Janeiro, por outro lado, viram o fortalecimento de outra corrente artística: a abstração informal. No início da década de 1950, já se podia perceber a tendência do abstracionismo informal no Brasil em artistas como Antônio Bandeira (1922-1967), e em meados da década via-se um interesse crescente de artistas por essa vertente, que internacionalmente ganhava destaque em relação à abstração geométrica. Na imprensa, críticos chamavam atenção para essa mudança, levando-os a concluir um “triunfo” da abstração informal, como sugeriu Antônio Bento. Em artigo de 1958, o crítico afirmara: “Já passou realmente a época de Malevitch e de Mondrian. O que conta hoje de fato, é a ‘vitalidade’ estupenda da arte informal”.

47

Ao mesmo tempo em que as vertentes concretas iam se desenvolvendo em São Paulo e no Rio de Janeiro, portanto, o informalismo também foi sendo explorado por outros artistas, e seu fortalecimento no meio de arte se fez evidente. O ano de

⁴⁷ Antônio Bento, “O triunfo da arte informal”, *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 27 jul., 1958. Apud. COUTO, Maria de Fátima Morethy. Op. cit., p. 143.

1957 foi marcante nesse processo, pois ocorrera, na *IV Bienal de São Paulo*, a retrospectiva de Jackson Pollock. Na ocasião, foram apresentadas 34 telas e 29 desenhos e aquarelas do artista americano, o que permitiu que diversos artistas brasileiros tivessem um contato mais aprofundado com a obra de Pollock. Já em 1959, observou-se a superioridade do número de obras informais na *V Bienal de São Paulo*, que ficou conhecida como *Bienal Tachista*.

A disputa pelo modernismo se dava por diversas frentes, provocando uma intensa discussão sobre a relevância de cada movimento e sobre seu caráter vanguardista. O desenvolvimento da arte informal se deu de uma maneira muito individual, isto é, através das experiências e pesquisas pessoais de cada artista. Não teve o mesmo grau de organização que tiveram os artistas concretos, que contaram com uma defesa teórica mais sólida, que acompanhava a produção dos artistas e os organizava enquanto grupos. Como colocado por Fernando Cocchiari e Anna Bella Geiger,

Qualquer esforço de sistematização do Abstracionismo informal em tendência é numa certa medida contraditório. Diferentemente dos movimentos construtivos que definiram seus próprios limites e diferenças, o Informalismo, movido pela crença na liberdade da expressão individual autônoma, não se agrupou em tendências nitidamente delineadas.⁴⁸

Ainda assim, a produção informal foi recebida por uma produção crítica que a defendia enquanto vanguarda da abstração. Antônio Bento, crítico de arte que escrevia regularmente para o jornal *Diário Carioca*, argumentava que o concretismo, apesar de presente no mercado de arte, já havia sido superado como vanguarda. O crítico não se colocava contra a arte concreta, mas acreditava que a abstração teria chegado atrasada ao Brasil, enquanto a arte informal se relacionava simultaneamente com as pesquisas internacionais. Já em relação ao neoconcretismo, o crítico afirmaria que o movimento se limitava a constatar o impasse da arte concreta, e suas ideias teriam que evoluir “se pretendessem

⁴⁸ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. Op. cit., p. 23.

alcançar as qualidades expressivas recuperadas e desenvolvidas pela arte informal, assim como alcançar a verdadeira condição de vanguarda”.⁴⁹

Enquanto a disputa entre a crítica de arte se fazia presente, as Bienais do período de 1957 a 1965 confirmavam o prestígio crescente da arte informal, concedendo somente a esses artistas o prêmio nacional de pintura.⁵⁰ Vale destacar, por outro lado, que ganharam o prêmio de melhor escultura dois artistas neoconcretos, Franz Weissmann e Lygia Clark, nas Bienais de 1957 e 1961, respectivamente. Dessa forma, se por um lado não se podia negar o sucesso da arte informal, tampouco se podia afirmar que a arte concreta fosse totalmente negligenciada.

É interessante observar que Lygia Clark tenha sido premiada na categoria escultura ao ter apresentado seus *Bichos*. Esses trabalhos de Clark, que desafiavam as categorias tradicionais da arte, eram exemplares do que Ferreira Gullar teorizou como “não-objeto”. O crítico escrevera em sua coluna no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil sobre o prêmio concedido à artista no artigo “Não-objeto prêmio da Bienal – Lygia Clark”, no qual afirmou:

O prêmio dado a Lygia Clark de melhor escultora nacional, pelo júri internacional da 6ª Bienal de São Paulo, tem um significado especial, que convém acentuar. Em primeiro lugar, trata-se do reconhecimento em caráter internacional de uma obra revolucionária que, até bem poucos meses, dividia a crítica brasileira em opiniões já entusiásticas já duramente negativas. Em segundo lugar, vem o fato aparentemente contraditório de se premiarem como escultura obras que, mais do que a média, estão fora de qualquer definição coerente desse gênero de arte. E, em terceiro, a vitória pessoal de uma artista que vem trabalhando incessantemente, fiel a si mesma, e que só agora recebe um prêmio de real importância.⁵¹

⁴⁹ SILVA, Ana Paula França Carneiro da. “Antônio Bento e a vanguarda artística brasileira no final da década de 1950”. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, n. 16. julho de 2008, p. 51.

⁵⁰ COUTO, Maria de Fátima Morethy. Op. cit., p. 166.

⁵¹ GULLAR, Ferreira. *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 217.

No parágrafo seguinte, Gullar afirmaria que essa premiação de Clark era algo fora da rotina dos júris, pois a “moda do dia é a arte informal, a expressão caótica, a entrega ao acaso”⁵². Segundo o crítico, essa vitória representava uma afirmação do movimento neoconcreto, que ao mesmo tempo em que rompia com os princípios estritos da arte concreta, se comprometia com a expressão, captando as ambivalências da época, sem, no entanto, se render a ela – como fazia a arte informal.

Em virtude da Bienal de 1957, Mário Pedrosa escreveu uma série de artigos, que foram publicados então no *Jornal do Brasil*. Dentre eles, “Lygia Clark, ou o fascínio do espaço” fazia uma análise da obra produzida pela artista – que nessa Bienal ganhara o prêmio de aquisição –, enaltecendo sua pintura que, segundo o crítico, ao superar os contornos convencionais do quadro, demonstrava um “fascínio moderníssimo” pelo espaço. Em sua análise, Pedrosa não deixa de demarcar uma diferenciação entre uma sensibilidade ótica e uma fenomenológica, a qual seria uma nova contribuição de Clark:

A atual pintura de Lygia, em contraposição ao puro sensorial óptico, nos revela ser o espaço composto de vetores que nos permitem ter dele uma consciência fenomenológica efetiva e não puramente sensorial. Daí o interesse de seu atual esforço e sua contribuição para a formulação no nosso meio de uma nova sensibilidade.⁵³

Ainda sobre a Bienal de 1957, praticamente consagrada ao tachismo, com sua sala dedicada a Pollock, Mário Pedrosa escreveu o artigo “Pintura Brasileira e gosto internacional”, no qual critica: “Predomina agora nesses centros uma arte de tendência romântica, ou melhor, anticultural, no sentido de preferir os valores ditos instintivos ou subjetivos aos valores plásticos mais puros”⁵⁴. Para Pedrosa, os melhores artistas atuantes no Brasil não seguiriam essa linha, não se sentindo impelidos a aderir ao que entendia como uma moda europeia e norte-americana.

⁵² Cf. *Idem*.

⁵³ PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Oflia Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1998, p. 290.

⁵⁴ *Idem*, p. 280.

O fortalecimento do abstracionismo informal provocaria uma reação fortemente contrária por parte de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Este o considerava como uma “tendência à desagregação formal e à exacerbação subjetivista”⁵⁵ que estava se alastrando por quase todo o mundo. Os críticos viam o movimento como uma tentativa de imposição do gosto dominante no exterior e, nesse sentido, buscariam afirmar a primazia do pensamento construtivo na história da arte moderna brasileira, julgando que o abstracionismo informal representaria uma interrupção do desenvolvimento de uma arte que se adequava às necessidades do Brasil. Negando a tradição figurativa da arte, e também a vertente abstrata informal, consideravam a arte concreta o único modelo autêntico de arte brasileira, relacionando-a ao ideal maior de construção de uma nova sociedade.

Questionado sobre as razões que o levaram a criticar o informalismo - em entrevista realizada pouco antes de sua morte, em 1981 - Mário Pedrosa afirmara: “Eu achava que era culturalmente contra o Brasil, não representava esse esforço construtivo que devia estar na cultura brasileira.”⁵⁶ Contra as tendências individualistas ou nihilistas da arte, Gullar, por sua vez, afirmaria: “a arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial”.⁵⁷ Como colocado por Anna Bella Geiger, no entanto, os artistas informais não eram contra uma ordem interna, mas contra uma ordem *a priori*:

Trata-se de um tipo de ordem essencialmente atenta a tudo o que ocorre no ato pictórico, inclusive ao acaso que passa a pertencer à estrutura da obra. A preocupação com a estrutura é característica do trabalho de vários artistas informais brasileiros, o que nos permite redimensionar as críticas que tentaram reduzi-lo ao tachismo.⁵⁸

Para Maria de Fátima Couto, “Gullar e Pedrosa trataram da questão do tachismo e de sua introdução no país de maneira redutora e superficial, condenando

⁵⁵ GULLAR, Ferreira. “Crítica e compromisso”. In. Op. cit., 2015, p. 353.

⁵⁶ Cf. COCCHIARALE, F.; GEIGER, A.B. (org.). Op. cit., p. 107.

⁵⁷ Cf. Ferreira Gullar, “Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira” In. Revista Crítica de Arte, nº 1, Rio de Janeiro, 1962. Apud. AMARAL, Aracy. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte.

⁵⁸ Cf. COCCHIARALE, F.; GEIGER, A.B. (org.). Op. cit, p. 23.

energicamente a gratuidade das composições informais, assim como seu caráter extremamente individualista e narcísico”.⁵⁹ Ainda argumenta a autora que, em consonância com o espírito de desenvolvimento acelerado pelo qual o Brasil passava na década de 1950, no qual acreditava-se na construção de uma arte nova para um país novo, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar “se engajaram em um combate ao mesmo tempo ideológico e estético: reagindo a uma situação de dependência cultural, buscavam dar à arte abstrata realizada no país um caráter de renovação e de especificidade que a distinguisse no mercado de arte internacional.”⁶⁰

Mário Pedrosa reveria suas críticas à abstração informal, o que levou Gullar a afirmar que até Pedrosa voltara do Japão defendendo essa arte.⁶¹ No entanto, apesar de simpatizar com o estilo, o crítico manteve sua posição de que somente a tendência construtiva seria adequada ao desenvolvimento do Brasil, como afirmou em entrevista a Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, em 1980:

O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz.

62

No momento em que o neoconcretismo se coloca como o auge da arte moderna, portanto, outras correntes também buscavam se estabelecer enquanto a legítima vanguarda brasileira. A criação de uma forte base teórica para o grupo de artistas que Gullar uniu sob o nome de neoconcretos insere-se em um contexto de pluralidade na produção artística, debates intelectuais dentro de ringue crítico não

⁵⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy, Op. Cit., p. 162.

⁶⁰ Idem., p. 17.

⁶¹ Cf. Entrevista com Ferreira Gullar. In COCCHIARALE, F.; GEIGER, A.B. (org.). Op. cit., p. 90.

⁶² Cf. Idem, p. 107.

consolidado tradicionalmente, e conseqüente indefinição do que seria *a* arte moderna brasileira. O desenvolvimento da noção de não-objeto e da narrativa da arte moderna, pautadas na superação da especificidade dos meios, foram formulações teóricas e críticas que apontam para a inserção de Gullar nessa disputa pelo sentido do modernismo.

II. No meio do caminho tinha uma pera - Gullar e o neoconcretismo

As peras, no prato,
apodrecem.
O relógio, sobre a mesa,
mede
a sua morte?
Paremos a pêndula. De-
teríamos, assim, a
morte das frutas?

Oh as peras cansaram-se
de suas formas e de
sua doçura! As peras,
concluídas, gastam-se no
fulgor de estarem prontas
para nada.

O relógio
não mede. Trabalha
no vazio: sua voz desliza
fora dos corpos.

Tudo é o cansaço
de si. As peras se consomem
no seu doirado
sossego. As flores, no canteiro
diário, ardem,
ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
desliza e está só.⁶³

No livro “Experiência Neoconcreta: momento limite da arte”, depoimento publicado em 2007 sobre a formação e repercussões do grupo neoconcreto, Ferreira Gullar afirma que a história do neoconcretismo, enquanto passo definidor da arte, começa com a publicação de seu livro de poemas *A Luta Corporal*, em 1954. O crítico e poeta se coloca como ponto de partida para essa experiência limite e de fato, Gullar foi personagem central no neoconcretismo. Enquanto teórico do grupo, deu coerência a trabalhos bastante diversos, fortalecendo a produção do grupo carioca de artistas que produzia em torno às ideias construtivistas. A interpretação desses trabalhos realizada por Gullar, que teve

⁶³ Trecho de GULLAR, Ferreira. “As peras”. In. *A Luta Corporal*, 1954.

como base uma leitura do modernismo a partir da fenomenologia, adquiriu papel preponderante na história da arte brasileira. Nesse sentido, a história do neoconcretismo e de parte da arte brasileira dos anos 1960 foi narrada – e até hoje o é, em certa medida – tendo como base a proposta de Gullar.

É interessante notar como a publicação de seu livro de poemas é colocado por Gullar como o ponto de partida para o neoconcretismo. “A Luta Corporal” foi seu primeiro livro publicado e é marcante tanto em sua construção enquanto poeta, como por carregar um sentido existencialista que retornaria em sua carreira em outros momentos.⁶⁴

Como narra em seu depoimento de 2007, a publicação deste livro teria sido determinante pois marcaria o início de um diálogo, em grande medida conflituoso, entre Gullar e os poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Os poetas paulistas encararam o livro de Gullar como uma experiência destrutiva, uma vez que eles estavam buscando estabelecer um movimento *construtivo* dentro da poesia. Apesar dos diversos debates que travariam, a relação de Gullar com os poetas paulistas se faria importante como um mútuo incentivo de elaboração de processos e de criação. Gullar declara:

O poema visual foi uma criação dos três poetas paulistas e constituiu uma inovação de indiscutível originalidade que, se dependesse de mim, não teria existido, já que minha busca ia em outra direção. Sem qualquer dúvida, o contato com Augusto de Campos e com suas experiências poéticas me ajudou a sair do impasse que chegara com *A Luta Corporal*.

⁶⁵

O desenvolvimento da arte abstrata, no Rio de Janeiro e em São Paulo, se fez em paralelo com as pesquisas da poesia concreta. Para Gullar, a gestação da arte

⁶⁴ Como analisou Sérgio B. Martins, um sentido de “dispêndio” presente em *A Luta Corporal* também poderia ser percebido em escritos do período neoconcreto. Cf. “*The Pulp of Color: Toward a Notion of Expenditure in Ferreira Gullar’s Neo-concrete Writings.*” *OCTOBER* 152, Spring 2015, pp. 103–120.

⁶⁵GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 22.

neoconcreta precisa ser pensada em sua relação com a contribuição dos poetas cariocas. Segundo ele,

Os poemas espaciais e depois os livros-poema - que valorizavam o espaço em branco e transformaram o livro numa estrutura orgânica de página e palavra - tiveram sem dúvida influência sobre as transformações ocorridas na área das artes plásticas.⁶⁶

A formação do grupo neoconcreto está, em grande medida, relacionada com a história do Grupo Frente, a vanguarda concretista carioca. Segundo Gullar, o Frente não possuía um embasamento teórico, e nem defendia uma única frente estilística - diferente do grupo concreto paulista. Essa concepção de Gullar, no entanto, talvez possa ser confrontada com a questão da importância que teve o Ateliê do Engenho de Dentro para a formação dos artistas Ivan Serpa, Abraham Palatinik e Almir Mavignier, como observamos no capítulo anterior. As questões teóricas propostas por Mário Pedrosa, que estava em contato frequente com os jovens artistas que naquele espaço se encontravam, tiveram influência marcante para a produção desses. A nova geração de artistas, que viriam a formar o grupo Frente, se reuniam em torno de Ivan Serpa em seus cursos no MAM, sendo, portanto, influenciados por aquelas discussões.

Gullar circularia pelo mesmo ambiente que esses artistas, acompanhando seus processos artísticos ainda como um jovem crítico também em formação. O poeta escreveu a apresentação da mostra inaugural do grupo na Galeria IBEU, em junho de 1954, da qual participaram Aluísio Carvão, Carlos do Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. A segunda exposição do grupo, ocorrida no ano seguinte, teve apresentação de Mário Pedrosa, e contou com a participação de mais sete artistas - Palatinik, Cesar Oiticica, Elisa Silveira Martins, Eric Baruch, Weissmann, Hélio Oiticica e Rubem Ludolf. Em 1956, ocorreram a III e a IV exposições do grupo Frente, além da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo. Esta,

⁶⁶ GULLAR, Ferreira. "O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta". In. AMARAL, Aracy (org.) Arte Construtiva no Brasil - Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Ed. Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998, p. 157.

revelou a amplitude que havia adquirido a arte construtiva no Brasil ao mesmo tempo que, ao pôr à mostra as diferenças entre os artistas dos dois centros, levou-os a tomar consciência de uma série de questões que estavam implícitas em suas buscas e realizações. Esses fatores contribuíram para a desintegração do Grupo Frente e o reagrupamento dos artistas em torno de problemas comuns mais definidos.⁶⁷

O rompimento com os artistas concretos de São Paulo teria ocorrido, segundo Gullar, em junho de 1957. É quando Haroldo de Campos publica no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil o artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, no qual estabelecia que a poesia concreta deveria ser feita segundo equações matemáticas. Esse artigo receberia uma resposta elaborada por Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, no artigo “Poesia Concreta: experiência intuitiva”, publicado na mesma edição do Suplemento.

Em 1958, ocorrera em São Paulo uma exposição de Lygia Clark, a partir da qual Gullar escreveu o estudo “Lygia Clark: uma experiência radical”. Neste trabalho, Gullar faz uma análise da obra de Clark através de uma leitura fenomenológica, afirmando como nos trabalhos da artista ocorre uma passagem do bidimensional ao tridimensional, ao realizar a extrapolação do espaço da tela e incluir a moldura na composição. Essa interpretação de Gullar se mostra um esboço do que viria a ser seu pensamento sobre o desenvolvimento da arte moderna, que elaboraria em sua *Teoria do não-objeto*, publicada em 1959. Os “Bichos”, que Clark desenvolveria alguns anos mais tarde, caberiam perfeitamente na teoria proposta por Gullar, se tornando uma das obras mais exemplares de seu conceito de *não-objeto*.

O que Gullar cita como um rompimento entre os artistas concretos do Rio e de São Paulo, em 1957, evidentemente não se deu forma definitiva. Os artistas se encontraram algumas vezes por ocasião de exposições de arte concreta, eventos que levavam a debates calorosos entre artistas, críticos e interessados em arte, em geral. Esses encontros se tornavam frutíferos em relação à elaboração de questões

⁶⁷ Idem, p. 154.

caras aos grupos de cada cidade, e revelavam o embate entre diferentes concepções do que deveria ou poderia ser a arte concreta.⁶⁸ Foi então em 1959, quando resolveram realizar uma exposição dos artistas cariocas, que Gullar sugeriu a ideia de dar ao grupo o nome de neoconcretos. Ele foi o responsável pelo texto de apresentação da exposição, o qual viria a se tornar o *Manifesto Neoconcreto*.

O neoconcretismo surge, portanto, como uma tomada de posição contra o que Ferreira Gullar via como uma “exacerbação racionalista” dos artistas concretos de São Paulo em relação às tendências abstratas geométricas. No *Manifesto Neoconcreto*, escrito em março de 1959 por Gullar, e assinado pelos artistas que compunham então o grupo concreto carioca⁶⁹, o crítico faz uma narrativa do desenvolvimento das tendências abstratas, chamando atenção para as possibilidades expressivas da arte concreta, que, no entanto, não teriam sido satisfatoriamente exploradas até então. Seria com a arte neoconcreta que as atitudes cientificistas e positivistas seriam negadas, trazendo para primeiro plano o problema da expressão. A arte neoconcreta afirmaria a integração completa das noções de tempo, espaço, forma e cor, rejeitando, portanto, a decomposição mecânica desses elementos. Como colocado no Manifesto, os artistas neoconcretos não seriam um grupo com uma proposta unificada, mas estariam próximos por afinidade.

Em sua *Teoria do Não-Objeto*, também escrita em 1959, se o interesse de Gullar não era mais confrontar diretamente o concretismo paulista através do questionamento de seus princípios, o crítico construiria um argumento histórico e fenomenológico para afirmar a preponderância do neoconcretismo, estabelecendo, assim, um confronto pela via teórica. Nesse texto, ele elabora uma narrativa da história da arte moderna pautada na passagem da obra de arte planar e bidimensional para o espaço tridimensional. Construindo uma história linear e teleológica, Gullar parte do Impressionismo para narrar a “morte da pintura”,

⁶⁸ Sobre esses debates, ver p. ex. “Debate sobre arte concreta”. In. GULLAR, Ferreira. *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, pp. 123 - 128.

⁶⁹ Assinaram o Manifesto Neoconcreto os seguintes artistas: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

passando então pelo Cubismo, pelos movimentos construtivistas, neoplasticismo e arte concreta, até chegar ao *não-objeto* neoconcreto.

Trata-se de uma narrativa da história da arte que pensa o objeto tridimensional em seu desenvolvimento numa linha evolutiva das tendências abstratas que culmina na arte concreta e a neoconcreta, a qual daria fim a esse processo. Gullar afirma, portanto, o não-objeto dentro da linearidade da história da arte moderna, afirmando o lugar de vanguarda do neoconcretismo. Ao colocar o não-objeto como o ponto mais desenvolvido da arte moderna, estabelece não apenas o confronto com a arte concreta como realizada pelos artistas paulistas, mas também a coloca em um ponto menos desenvolvido da arte, no qual as potencialidades da tendência construtiva ainda não teriam sido satisfatoriamente exploradas.

Embora sua narrativa volte-se mais claramente para o desenvolvimento da pintura, Gullar inclui nesse processo também a escultura, que teria abandonado sua base, convergindo para o não-objeto. Defendendo o caráter fenomenológico da arte neoconcreta, Gullar entende que pintura e escultura percorreram um caminho natural que as afastou de suas limitações iniciais. Em seu entendimento, ambas “afastando-se cada vez mais de suas origens”, libertaram-se da moldura e da base, e convergiram a um ponto comum, o *não-objeto*, para o qual as denominações de “pintura” e “escultura” já não seriam satisfatórias.⁷⁰ Como analisou o historiador da arte Sérgio Martins, com a *Teoria do não-objeto*, Gullar faz um exame retrospectivo da arte moderna, e lê o modernismo como um processo em que ocorre a superação da especificidade dos meios.⁷¹

No Manifesto, Gullar já afirmara que a obra de arte estaria sendo concebida pelos artistas neoconcretos como um “quasi-corpus”, que só se daria plenamente na abordagem fenomenológica. Essa noção ficaria consolidada através do conceito de não-objeto desenvolvido pelo crítico. Através de sua conceituação, estabelece: o não-objeto é pura significação. É “uno, íntegro, franco”.⁷² E reafirmaria Gullar, em 2007: “através do radicalismo neoconcreto, a obra tende a reduzir-se a um

⁷⁰ Cf. “Teoria do não-objeto”. In. GULLAR, Ferreira. *Antologia crítica*. Op. cit., p. 161.

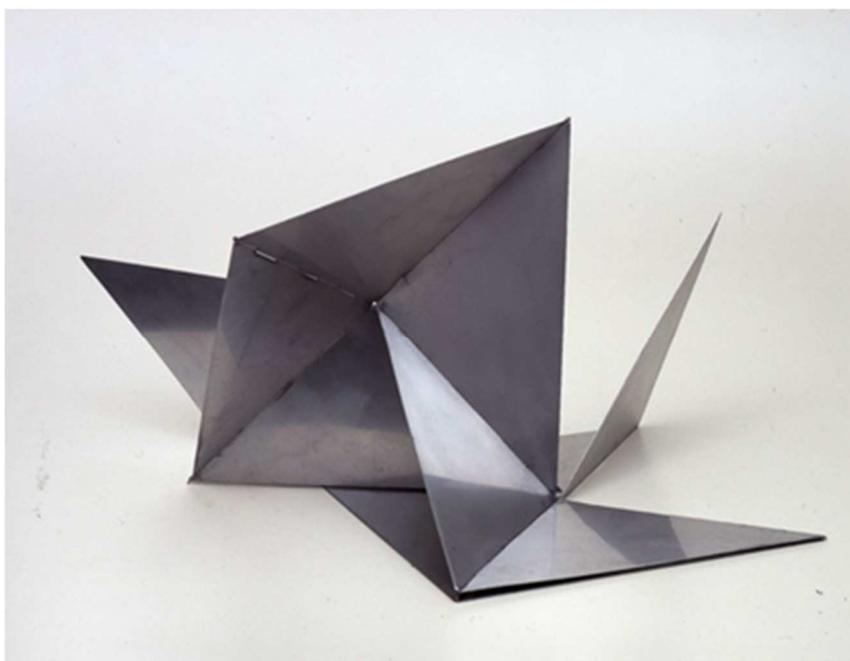
⁷¹ Cf. MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

⁷² GULLAR, Ferreira. “O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta”. In Op. cit., p. 161.

‘objeto’ que nada representa e que, na dialética do processo artístico, tal como o vemos, torna-se não-referencial, auto-significante.”⁷³

Sua visão de protagonismo e o papel fundamental que atribui à poesia neoconcreta também se faz evidente quando Gullar discute a questão da participação, que se tornaria importante na produção de alguns artistas neoconcretos nas décadas seguintes:

De fato, a origem da participação do espectador na obra não poderia ter sido mais natural e simples: nasceu do livro, que é, por definição, um objeto manuseável. Isto não significa que ela se manteve como surgiu, pois, na verdade ao ser transferida para os Bichos e depois para obras de fases posteriores de Lygia e Hélio, adquiriu outro significado.⁷⁴



Lygia Clark, *Bicho: caranguejo duplo*, 1961. Alumínio, 53 x 59 x 53 cm. Pinacoteca de São Paulo.

⁷³ GULLAR, Ferreira. Op. cit., 2007, p. 68.

⁷⁴ Idem, p. 50.



Poema espacial *Lembra*, Ferreira Gullar, 1959

Em *Uma luz no chão*, publicado originalmente em 1978, Gullar narra seu processo de questionamento da racionalidade da poesia concreta e reelaboração de sua linguagem poética através da fenomenologia. Essas novas experiências o levariam, entretanto, a um novo questionamento: seu lugar enquanto poeta em meio às questões políticas que se colocavam na virada da década. Conta Gullar:

Desenvolvi minha busca noutra direção, chegando ao livro-poema, aos poemas espaciais e ao *poema enterrado* em que procurei incorporar à leitura, inicialmente, o gesto do leitor (o passar da página), e, mais tarde, o seu próprio corpo penetrando inteiro no poema. Tais tentativas, que ritualizavam a relação poema-leitor, tornavam cada vez mais tênue o vínculo da expressão poética com o mundo concreto, de todos, de que eu não desejava afastar-me. Assim, tendo eu chegado outra vez ao impasse (1960/1961), quando o processo social e político brasileiro devolveu-me de golpe à realidade, abandonei as experiências de vanguarda e engajei-me na luta política, através do Centro Popular de Cultura.⁷⁵

⁷⁵ GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 150.

Na década de 1960, portanto, Gullar abandona a vanguarda para se engajar na luta política - defendendo que elas não poderiam estar juntas. No entanto, a partir de seu depoimento de 2007, percebe-se que, mesmo depois de quase cinquenta anos, sua interpretação sobre o trabalho daquele grupo de artistas se manteria:

não há exagero em dizer-se que a experiência neoconcreta ultrapassa os limites da arte pictórica por transformar o seu suporte em objeto de uma ação real (não metafórica, como o ato de pintar), em que não cabe nenhuma alusão literária ou simbólica, a ação real não cria uma metáfora, um espaço imaginário, cria um objeto que nada significa mas que tampouco é um ser do mundo natural; cria um *não-objeto*, um ser do mundo cultural que, por nada representar, é sua própria representação e, portanto, apenas significação.⁷⁶

Gullar assumiria uma posição bastante cética em relação à obra de arte contemporânea. Como argumenta em seu depoimento, a contestação da sociedade capitalista-burguesa e de seus valores teria sido uma tendência generalizada na segunda metade do século XX, o que no campo das artes plásticas teria resultado

na renúncia à obra de arte, que foi substituída pelos *happenings* e pelas *performances*, ou seja, por gestos e atitudes que se bastavam a si mesmos, da pura e simples contestação, fundada ou no niilismo ou no sarcasmo, mas que refletem, por parte de seus autores, a falta de objetivos e de valores.⁷⁷

A Luta Corporal marcou na carreira de Gullar o momento de exploração e crise da linguagem poética. Como narrado pelo poeta em *Uma luz no chão*, a escrita dos poemas que compõem o livro foi uma experiência que o levaria, em 1953, a um caminho sem saída:

Aquela necessidade minha de que a poesia captasse a complexa vibração da vida afastava-me do formalismo e me estimulava a descer a níveis em que a própria estrutura do discurso perigava. Por outro lado, essa mesma

⁷⁶ GULLAR, Ferreira. Op. cit., 2007, p. 58.

⁷⁷ Idem, p. 71.

necessidade me levava a querer apreender a experiência descontaminada de passado e, para isso, era necessário repelir toda e qualquer *maneira*, todo estilo pronto, como se fosse possível recriar integralmente a linguagem a cada poema. Terminei por desintegrar o discurso e reduzir as palavras a obscuros aglomerados de fonemas e urros, na tentativa de encontrar uma linguagem menos abstrata, não-conceitual, não manipulada, e mais próxima possível da experiência sensorial do mundo. Senti que era impossível seguir adiante nesse caminho e dei por encerrada a minha aventura poética.⁷⁸

Se em 1954, quando da publicação do livro, a saída foi mudar o rumo - do verso -, o que o levou a se aventurar nas veredas da crítica de arte e construção de poemas objetos, podemos sugerir que esse novo caminho traçado o levaria a outro impasse. Em suas elaborações com o neoconcretismo, Gullar parece realizar um procedimento similar ao que o levou à crise da linguagem no poema. A narrativa que cria para dar coerência ao grupo, como colocado anteriormente, afirma, através da crença na fenomenologia, a chegada da arte ao ponto em que o objeto se torna pura significação. Com isso, o que seria possível adiante? Qual poderia ser o caminho possível para arte contemporânea?

Sérgio Martins, analisando a construção da narrativa de Gullar sobre o neoconcretismo, afirma como ela limitou a noção de não-objeto desenvolvida pelo crítico. A coordenada traçada por sua narrativa teleológica do modernismo levaria a arte neoconcreta, invariavelmente, a um beco sem saída. No entanto, o não-objeto poderia ser retomado, se fosse pensado dentro de outra coordenada histórica:

Apesar do historicismo teleológico de Gullar ter sido sem dúvida crucial para a consolidação da Teoria (...) o próprio não-objeto foi limitado pelo, mas não necessariamente limitado ao, terreno histórico e teórico que esse historicismo define. Consequentemente, pensar a relação entre o não-objeto e a arte contemporânea é diferente de pensar esta através das coordenadas históricas do neoconcretismo. A própria trajetória crítica de

⁷⁸ GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. pp. 149 - 150.

Gullar (...) pode ser evidência de que o poeta não pôde se libertar, a longo prazo, da armadilha teleológica que inadvertidamente construiu.⁷⁹

Esse entendimento da trajetória de Gullar pode nos levar a pensar sobre uma certa insistência do poeta em encontrar, no meio do caminho, as *peras*. Estas, independentemente do quanto as analisamos e descrevemos, estão sempre sujeitas à ação do tempo, fadadas ao seu fim. Elas e quem as olha. A tentativa de apreender o real em termos supostamente essenciais dilacera? Então seria necessário aprender de novo a olhar - a escrever, a caminhar -, “errar de uma nova maneira”.⁸⁰ A *caminhada* continua se tornamos possível a construção de desvios.

No caso do neoconcretismo, um desses desvios seria a reformulação da noção de *construtivo*, como a elaborada por Hélio Oiticica⁸¹, o qual apontaria para as inerentes contradições da vanguarda construtiva brasileira, mais do que sugerir uma *ruptura* com ela. Sobre as possibilidades construtivas na arte brasileira pós-neoconcretismo discutiremos mais adiante.

⁷⁹ Do original: Although Gullar’s teleological historicism has been undoubtedly crucial for the consolidation of the “Theory” (...) the non-object itself has been limited by, but is not essentially to, the historical-theoretical terrain this historicism defines. It follows that to think the relay between the non-object and contemporary art is different from thinking contemporary art within the historical coordinates of neoconcretism. Gullar’s own critical trajectory (...) may be the evidence that the poet himself could not break free, in the long run, from the teleological trap he inadvertently had set up. Cf. MARTINS, Sérgio Bruno. Op. cit., p. 48.

⁸⁰ GULLAR, Ferreira. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 163.

⁸¹ Como analisado por Sérgio Martins, Hélio Oiticica iria propor como modelo alternativo para elaborar outra tradição histórica a noção de “construtivo”. Cf. MARTINS, Sérgio Bruno. Op. cit. pp. 51-78.

Intermezzo (meio do caminho, ou desvio para o minimalismo)

Assim como o neoconcretismo foi um movimento, em grande parte, construído a partir da base teórica elaborada por Ferreira Gullar, podemos entender o minimalismo também como um movimento construído, no qual a crítica - neste caso, composta por diversas vozes - teve papel essencial. Se no caso do neoconcretismo essa crítica fez parte do próprio “movimento”, isto é, com a figura de Gullar enquanto teórico e artista do grupo, no caso do minimalismo, no entanto, sua teorização partiu tanto de “dentro” quanto de fora. O texto *Specific Objects*, de Donald Judd, foi um dentre os diversos ensaios que o artista escreveu na época, trabalhando como crítico em periódicos de arte, mas veio a se tornar um dos textos singulares para a compreensão do movimento. Ao longo da década de 1960, a produção textual de Robert Morris também se fazia marcante, acompanhando e produzindo reflexões teóricas sobre sua produção artística. Dentre a produção teórica vinda de “fora”, foram determinantes as ideias desenvolvidas por Michael Fried, sobretudo em *Art and Objecthood*, com as quais outros autores dialogariam ou se colocariam em confronto para pensar o minimalismo e os sentidos do modernismo.

O minimalismo surgiu em um momento de ampliação do sistema de arte norte-americano, no qual a multiplicação de contribuições críticas sobre a arte do período e difusão de textos escritos pelos próprios artistas foram fatores importantes para a consolidação de novas propostas. Além desses escritos dos artistas, a nova produção instigava diversos críticos, os quais se envolveram com a produção de artigos que ajudaram a formar um entendimento sobre o minimalismo no momento em que ele se fortalecia. Como aponta o historiador da arte norte-americano James Meyer, pensar o minimalismo enquanto discurso permite entender sua relação com o contexto histórico, e sua relação com galerias e revistas que promoviam o trabalho desses artistas. O próprio termo “minimalismo” surgiu a partir de uma dessas críticas – a de Richard Wollheim –,

e estava em disputa com outras denominações, como *ABC Art* e *Primary Structures*.⁸²

Em 1968, o crítico de arte Gregory Battcock reuniu um corpo de textos críticos sobre a arte abstrata que vinha sendo produzida naquela década, buscando elaborar um pensamento conceitual sobre a arte minimalista. O livro *Minimal art: a critical anthology* foi composto de ensaios de diversos pesquisadores, e teria papel crucial para o entendimento sobre o minimalismo.

Enquanto um livro composto por ensaios, a antologia *Minimal Art* ocupou um lugar especial em meio ao comércio de livros e periódicos dos anos 1960. Como aponta a historiadora da arte norte-americana Anne M. Wagner, a antologia se colocou lado a lado a diversos periódicos de arte que surgiam ou se fortaleciam naquele momento, como a *Artforum* (1962), *Art and Artists* (1966), *Art News* (1948), *Village Voice* (1955) e *Art International* (1956). Na década de 1960, ao mesmo tempo em que as galerias de arte se multiplicavam em Nova York, também se viu o enraizamento e crescimento da crítica de arte. Esse movimento estava inserido num momento de fortalecimento geral da escrita, no qual vários artistas passaram a explorar - ou dedicar-se totalmente - a poesia, literatura, tradução e crítica de arte.⁸³

Unindo diversos críticos em formação, mas também escritores já consagrados, como Clement Greenberg, a antologia refletiu o momento de fervilhamento da crítica de arte, bem como daquela nova arte que se apresentava. Como aponta Wagner, tratava-se, de forma geral, de uma crítica muito autoconsciente - assim como se pode pensar sobre os próprios artistas minimalistas -, o que fez com que os ensaios estivessem bastante preocupados em estabelecer interpretações, e não meramente um juízo sobre as obras. Como exemplifica Wagner, os críticos Lawrence Alloway e Eugene Goosen eram cautelosamente conscientes em seus escritos sobre uma mudança de sensibilidade na arte. Ao mesmo tempo em que não concordavam com uma explicação pautada na ideia de uma “marcha histórica

⁸² Cf. MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the sixties*. New Haven, London: Yale University Press, 2001, p. 6.

⁸³ Anne M. Wagner, “Reading Minimal Art”. In. BATTCOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 7.

inevitável”, não encontravam outros meios de explicação que não passassem pela narrativa greenberguiana. Dessa maneira, como afirma a autora, “o que é notável sobre o livro [de Battcock] - por conta, e não apesar, das circunstâncias de sua produção - é precisamente como ele revela sobre a prática e crítica contemporânea, e as formas como juntas elas formaram a categoria de arte minimalista”.⁸⁴

Minimalismo e modernismo - um debate crítico

Em 1965, o jovem artista e crítico Donald Judd publica o texto *Specific Objects*, que se faria marcante para a construção das narrativas sobre o minimalismo. Escrito no ano anterior, o texto foi uma solicitação da revista *Arts Magazine*, que encomendou a Judd uma análise sobre a arte do período, na qual se percebia grande número de obras tridimensionais. O texto, nesse sentido, não teria sido escrito como um manifesto, ou como uma doutrina, mas como uma visão de Judd sobre a produção contemporânea, que considerava muito diversificada. “Os novos trabalhos tridimensionais não constituem um movimento, escola ou estilo. Os aspectos comuns são muito gerais e muito pouco comuns para definirem um movimento. As diferenças são maiores do que as semelhanças”, afirmou o artista.⁸⁵ No entanto, como analisou James Meyer, o texto não deixa de ser claramente um posicionamento de Judd, que criou uma retórica convincente sobre os objetos que denominou de “específicos”.⁸⁶

Em *Specific Objects*, Judd parte da ideia de que os melhores trabalhos produzidos à época não seriam pintura nem escultura, mas trabalhos tridimensionais, muito diferentes entre si.⁸⁷ Buscando livrar-se das formas particulares circunscritas da

⁸⁴ Do original: “what is remarkable about the book - because of, rather than despite, the circumstances of its production - is precisely how much it reveals about contemporary criticism and practice, and the ways that together they formed the category of minimal art.” Cf. Idem, p. 9.

⁸⁵ JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 96.

⁸⁶ Cf. MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the sixties*. New Haven, London: Yale University Press, 2001.

⁸⁷ Embora inicie seu texto com a ideia de “melhores trabalhos”, Judd afirmará mais a frente que o importante nessas novas obras é que elas sejam *interessantes*. Esse posicionamento de Judd é determinante, pois marca sua diferença em relação a um regime greenberguiano, no qual o que está em jogo em uma obra de arte é sua *qualidade*. Cf. JUDD, Donald. “Objetos específicos”. Op. cit.

pintura e da escultura, afirmava Judd, os artistas escolhiam o caminho da tridimensionalidade, de maneira que as obras adentravam o “espaço real”, e libertavam-se do ilusionismo. Segundo Judd, o espaço real é “mais potente e específico do que pintura sobre uma superfície plana”⁸⁸. Assim, justamente por terem três dimensões, esses objetos não seriam definidos por apenas uma forma ou maneira de se relacionarem com o espaço, tendo cada um a sua especificidade. Libertando-se da forma encerrada em si mesma que era a pintura – “um plano retangular chapado contra a parede”⁸⁹ - os novos trabalhos tridimensionais se colocavam como uma alternativa à arte modernista que estaria circunscrita a um delimitado arranjo de elementos dentro desta forma.

Para Judd, os novos trabalhos se assemelhavam mais à escultura do que à pintura e, no entanto, estariam mais próximos desta. Para o crítico, a maior parte das esculturas seria como a pintura que antecedeu Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman, sendo produzidas através da composição por partes e formando uma imagem naturalista e antropomórfica. Estaria Judd, com isso, afirmando que tanto a pintura quanto a escultura tinham uma natureza essencialmente pictórica? Para ele, ambas criavam uma ordem antropomórfica, que mantinha o espaço ilusionístico. Sua defesa das novas obras se fazia, dessa maneira, mais evidentemente como um questionamento da possibilidade de se continuar guiando a leitura da produção artística pela narrativa da arte do século XX proposta por Clement Greenberg. Afirmando os Objetos Específicos, Judd não estava propriamente questionando os meios tradicionais, mas a viabilidade de se continuar pautando a arte através dessa ótica, o que acarretaria em apenas repetir o que já vinha sendo feito em termos de pintura e escultura.

A leitura do modernismo feita pelo crítico Clement Greenberg pressupunha um desenvolvimento linear das artes, as quais tenderiam cada vez mais a se afirmarem em seus meios. A narrativa de Greenberg sobre a arte modernista afirmava um desenvolvimento formal que teria se desenrolado do Impressionismo ao expressionismo abstrato. Em *Pintura Modernista*, ensaio publicado originalmente em 1960, Clement Greenberg propunha que a essência do modernismo seria o uso

⁸⁸ Cf. JUDD, Donald. “Objetos específicos”. Op. cit., p. 103.

⁸⁹ Idem, p. 98.

de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, de maneira a firmá-la em sua própria área de competência. O modernismo seria, assim, a intensificação da autocrítica. Para Greenberg, o desenvolvimento das artes teria passado pela determinação dos efeitos exclusivos de cada campo, de modo que “a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo que era único na natureza de seus meios.”⁹⁰ Nesse sentido, Greenberg defendia que a arte abstrata americana dos anos 1950 representava o momento máximo da “tradição moderna”. Afirmava o crítico,

A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a pintura teve, principalmente, que se despojar de tudo que podia partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto (...) para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata.⁹¹

Em 1967, Greenberg publica o ensaio *Recentness of Sculpture*, no qual analisa os trabalhos minimalistas enquanto o mais próximo da “não-arte”. Os minimalistas teriam percebido, afirmava Greenberg, que toda arte “distante”, nos últimos cem anos, sempre surgiu parecendo à parte de tudo que se considera como arte. O mais distante sempre parece estar no limite entre arte e não-arte. O diferencial dos minimalistas seria o fato de que a quantidade de coisas que podem ser consideradas como não-arte é cada vez menor. Afirmava o crítico:

Dado que a aparência de não-arte não estava mais disponível para a pintura, uma vez que mesmo uma tela em branco se colocava agora enquanto um Quadro, a fronteira entre arte e não-arte precisou ser buscada no tridimensional, onde a escultura estava e onde tudo que é material e não arte também estava.⁹²

⁹⁰ Cf. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 102.

⁹¹ Idem, p. 104.

⁹² Do original: Given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a Picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was. Cf. Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture” (1967). In. BATTCKOCK, Gregory (ed.) *Minimal art*, p. 182.

Dessa forma, os minimalistas “se comprometem com a terceira dimensão porque ela é, entre outras coisas, a coordenada que a arte compartilha com a não-arte (como o Dada, Duchamp, e outros já viram)”.⁹³ Para Greenberg, portanto, as obras minimalistas provocariam uma experiência de sensibilidade - uma “presença”- mais ou menos convencional. Sua substância artística seria, nesse sentido, semelhante a do “Good Design”, e esse seria justamente seu problema:

A Arte Minimalista permanece muito como um feito de ideação, e nada mais que isso. Sua ideia permanece uma ideia, algo deduzido ao invés de sentido e descoberto. (...) o fato dos sinais serem entendidos pelo que eles querem dizer os trai artisticamente.⁹⁴

Por outro lado, Greenberg consideraria válida a obra produzida pela artista Anne Truitt que, apesar de contemporânea aos artistas minimalistas, seria interpretada de forma positiva pelo crítico, que a colocaria como contraponto ao que era produzido por eles, bem como afirmaria sua antecipação e superioridade no tratamento daquele tipo de escultura. Como analisou James Meyer,

Truitt era a “boa” minimalista para Greenberg porque ela teria desenvolvido uma Estrutura Primária que poderia se encaixar em sua narrativa modernista. No entanto, parte do interesse de Greenberg por seu trabalho parece ter sido o desafio que ele colocou à sua teoria. Suas caixas também embaçavam a distinção entre pintura e escultura, e neste sentido iam ao encontro da definição de Judd do Objeto Específico como uma categoria entre os meios tradicionais.⁹⁵

Ainda segundo Meyer, este ensaio de Greenberg teria “marcado uma divisão dentro da prática minimalista, ou dois ‘minimalismos’: por um lado, uma arte que

⁹³“commit themselves to the third dimension because it is, among other things, a coordinate that art has to share with non-art (as Dada, Duchamp, and other already saw).” Cf. Idem, p. 183.

⁹⁴“Minimal Art remains too much a feat of ideation, and not enough anything else. Its idea remains an idea, something deduced instead of felt and discovered. (...) the fact that the signals are understood for what they want to mean betrays them artistically.” Cf. Idem.

⁹⁵“Truitt was the ‘good’ minimalist for Greenberg because she had developed a Primary Structure that could be fitted into his modernist narrative. Yet part of the interest of her work for Greenberg seems to have been the challenge it posed to his theory. Her boxes also blurred the distinction between painting and sculpture, and in this respect met Judd’s definition of the Specific Object as a category between tradition media.” Cf. MEYER, James. Op. Cit., p. 223.

era artesanal, óptica, expressiva - que declarava sua identidade enquanto arte; por outro, uma pré-planejada e calculada *Novelty Art* ou *Design*".⁹⁶

Também em 1967, o crítico de arte e historiador Michael Fried publicaria *Art and Objecthood*, que se configuraria como outro texto marcante para a interpretação do minimalismo. Denominando essa arte de "literalista", Fried apontava essa produção como um empreendimento ideológico, que se pretendia independente da pintura e da escultura. Fried via nesses trabalhos uma "objetividade", isto é, uma *presença* conferida pela dimensão física, ou pelo que Greenberg havia denominado "aparência de não-arte":

É como se só a objetividade fosse capaz, nas atuais circunstâncias, de garantir a identidade de algo, senão como não-arte, ao menos como nem sendo pintura nem escultura; ou como se uma obra de arte – mais precisamente, uma obra de pintura ou de escultura modernista – fosse, de algum modo, essencialmente *não um objeto*.⁹⁷

Para Fried, as exigências da pintura modernista e o caráter de objetividade da obra *literalista* se colocavam em um conflito direto. A objetividade seria antitética à arte (modernista) por conta da "teatralidade" a ela atrelada: "a adoção literalista da objetividade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte".⁹⁸ Se na arte modernista o que é para ser experimentado está em seu interior, na arte literalista, essa experiência é a de um objeto em uma situação, na qual estaria incluído o observador. A presença da arte literalista seria uma qualidade teatral, e isso ocorreria porque, quando uma coisa é dotada de presença, ela exige do espectador que a leve em consideração. Dessa forma, afirma Fried, "a experiência de ser mantido à distância pelo trabalho em questão parece ser crucial: o observador está ciente de estar em uma relação

⁹⁶ "marked a division within minimal practice, or two 'minimalisms': on one hand, an art that was handmade, optical, expressive - that declared its identity as art; on the other hand, a pre-planned, calculated Novelty Art or Design." Cf. Idem, p. 226.

⁹⁷ FRIED, Michael, "Arte e objetividade". In. *Arte & Ensaios* – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, 2002, p. 134.

⁹⁸ Idem.

indeterminada, aberta – e imprecisa – *sujeito* ao objeto impassível sobre a parede ou o chão”.⁹⁹

A sensibilidade literalista estaria fundada na visão de que a pintura tende à objetividade. No entanto, como afirmava Fried, quanto mais as pinturas se aproximaram de sua assimilação como objetos, mais a história da pintura teria sido enganosamente entendida

como uma revelação progressiva (ainda que afinal inadequada) de sua objetividade essencial, e mais urgente se fez a necessidade de a pintura modernista tornar explícita sua essência convencional – especificamente, sua essência pictórica – pela destruição ou suspensão de sua própria objetividade pela forma (*shape*) como um meio.¹⁰⁰

Enquanto para a arte modernista, afirmaria Fried, o que realmente importa é a convicção de que um trabalho pode ou não resistir à comparação com obras de qualidade do passado, para a sensibilidade literalista o que importa é despertar ou manter o interesse. O interesse de um objeto, segundo Judd, se dá tanto por seu caráter como um todo, quanto pela especificidade do material com que é feito. No entanto, analisando algumas obras minimalistas, Fried argumentaria:

Como os Objetos Específicos de Judd e a Gestalt ou as formas unitárias de Morris, o cubo de Smith é sempre de mais interesse; nunca se sente ter chegado a seu fim; ele é interminável. Interminável, entretanto, não por causa de sua plenitude – essa é a interminabilidade da arte – mas porque não há nada ali para terminar.¹⁰¹

A interminabilidade da obra parece ser a experiência que os artistas literalistas procuram objetivar em seus trabalhos. Como analisa Fried, a partir de apontamentos colocados pelo artista Robert Morris, “o observador é levado a tomar consciência da interminabilidade e inesgotabilidade, senão do próprio

⁹⁹ Idem, p. 136.

¹⁰⁰ Idem, p. 140.

¹⁰¹ Idem, p. 143.

objeto, de qualquer modo de sua experiência do objeto”.¹⁰² Essa consciência, afirma Fried, é exacerbada pelo fato de tudo que está no campo de visão do observador ser percebido como parte da situação e, portanto, influenciar sobre sua experiência do objeto: “a experiência em questão *persiste no tempo*, e a apresentação da interminabilidade (...) é essencialmente a apresentação de uma interminável, ou indefinida, *duração*”.¹⁰³ Para Fried, a obra literalista possuiria essa preocupação com a *duração da experiência*, o que seria paradigmaticamente teatral. A pintura e a escultura modernistas, por outro lado, teriam como característica a “presentidade”, que as faria eliminar o caráter teatral da obra, ao produzir um contínuo presente.

Em 1966, a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss publica na revista *Artforum* o ensaio *Allusion and Illusion in Donald Judd*, no qual propõe uma leitura diferente tanto da sugerida por Clement Greenberg, quanto da de Michael Fried. Krauss aponta para o fato de que haveria algo na obra de Judd que excedia o aparato teórico oferecido pelo artista, ou seja, para além da qualidade de objeto inerte defendida por Judd. Como analisou a historiadora e crítica de arte britânica Briony Fer, Krauss afirmava que Judd falhava em pautar a análise da obra minimalista por sua característica de objeto inerte. Krauss estava propondo, por outro lado, uma análise que focasse em efeitos para além das prescrições formais da obra, uma vez que o trabalho de Judd tanto insistiria quanto negaria a adequação da obra a definições por suas propriedades físicas.¹⁰⁴

Nesse ensaio, Krauss admite a relevância das análises de Greenberg e Fried, mas se distingue deles por fazer uma avaliação positiva do minimalismo. Se para os dois críticos o minimalismo fracassava em oferecer uma experiência estética como ocorria com o que eles consideravam “a melhor arte modernista”, Krauss veria essa experiência com outros olhos. A autora acreditava que o trabalho de Judd, por exemplo, fornecia uma experiência fenomenal, se abrindo a diferentes

¹⁰² Idem, p. 144.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ FER, Briony. “Judd’s Specific Objects”. In. *On Abstract Art*. New Haven, London: Yale University Press, 1997, p. 136.

sensações. Tratava-se de uma experiência em que a escultura era sentida em seu vir-a-ser.¹⁰⁵

Em *Caminhos da escultura moderna*, estudo publicado em 1977, Rosalind Krauss apostaria em uma análise fenomenológica que compreendia que a escultura do século XX apoiava-se num cruzamento de tempo e espaço, afastando-se das interpretações que entendem a escultura como uma arte unicamente espacial. Krauss sugeria que o estudo sobre a escultura do século XX deveria ser pautado pela categoria de “experiência” na qual a obra se insere. Segundo ela, “mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da *experiência temporal*.”¹⁰⁶ E em seguida afirma que “a história da escultura moderna coincide com o desenvolvimento de duas escolas de pensamento, a *fenomenologia* e a *linguística estrutural*”.¹⁰⁷ Dessa forma, a autora percorre obras de diferentes momentos da arte moderna, até chegar em sua análise do minimalismo.

Como analisa Krauss, artistas minimalistas como Donald Judd e Frank Stella realizariam a composição da obra através da continuidade, “uma coisa após a outra”. Isto é, “repetição como método para evitar as interferências da composição relacional”.¹⁰⁸ Seria, portanto, uma modalidade de composição que nega a importância da lógica do espaço interior das formas - a composição relacional característica da arte europeia, baseada no equilíbrio. O minimalismo possuiria, assim, uma modalidade de composição da qual a ideia de uma “necessidade interna” foi removida, ou seja, as obras escapariam de “um espaço interior que fora celebrado por boa parte da escultura do século XX até então”, princípio construtivo este a qual Donald Judd se refere como racionalista e idealista.¹⁰⁹

Colocando como ponto de partida as obras de Donald Judd, Krauss afirma que, na escultura do século XX, surgiu a possibilidade de que o objeto escultórico fosse

¹⁰⁵ Idem p. 137.

¹⁰⁶ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 6.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem, p. 300.

¹⁰⁹ Idem, p. 301.

visto apenas enquanto matéria inerte, e não como a representação ou ilusão de algo. Diante de uma obra de 1965 de Judd, que consistia em caixas enfileiradas, poder-se-ia constatar, em um primeiro momento, que se tratava de “uma analogia com a matéria inerte - com coisas intocadas pelo pensamento ou não-mediadas pela personalidade”.¹¹⁰ No entanto, Krauss propõe um lado positivo da produção minimalista, entendendo que as esculturas minimalistas não afirmavam uma total ausência de significado, mas sim que o significado das obras tem origem no espaço público, e não no privado. Como afirma Krauss, “Judd pretende repudiar uma arte que baseia seus significados na ilusão como uma metáfora daquele momento psicológico privilegiado (porque privado).”¹¹¹

Como analisa a autora, a arte norte-americana do início da década de 1960 se faz através de um novo corpo de proposições sobre a realidade do mundo, sem as pretensões de legitimidade de um “eu” particular.¹¹² Portanto, deslocando a análise para o âmbito do que é externo à obra, Krauss sugere que, ao negar o interior das formas como fonte de seu significado, os artistas minimalistas estariam elaborando trabalhos cuja relação com seu entorno fosse parâmetro singular para a atribuição de significado às obras. Afirma:

ao se recusarem a dotar a obra de arte de um centro ou um interior ilusionistas, os artistas minimalistas estão simplesmente reavaliando a lógica de uma *fonte* particular de significado e não negando um significado ao objeto estético em absoluto. Estão reivindicando que o significado seja visto como originário (...) de um espaço público e não privado.¹¹³

E propõe que:

A ambição do minimalismo, portanto, era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua

¹¹⁰ Idem, p. 298.

¹¹¹ Idem, p. 309.

¹¹² Idem, p. 313.

¹¹³ Idem.

estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural.¹¹⁴

Krauss realiza esse estudo do minimalismo e do desenvolvimento da escultura moderna baseada na fenomenologia e na linguística estrutural. Dessa maneira, em suas análises de Rodin ao minimalismo, a autora evoca a realocação do ponto de origem do significado da obra de seu núcleo interno, para a superfície. Propondo uma análise a partir de Edmund Husserl, entende o significado enquanto sincrônico à experiência, e assim, descentraliza a significação, de forma a incluir o espaço em que o corpo se faz presente e o momento de aparecimento da obra.¹¹⁵ Como aponta a autora no capítulo dedicado à obra “Porta do Inferno”, de Rodin:

É essa comunicação entre a superfície e as profundezas anatômicas que é frustrada por Rodin. Ele nos oferece gestos (...) que não podem reportar-se de maneira lógica a uma nossa experiência anterior reconhecível. [...] Mas e se o significado não depender desse tipo de experiência anterior? E se o significado, em lugar de anteceder a experiência, ocorrer *na* experiência?¹¹⁶

Assim, Krauss propõe em seu estudo que, com o minimalismo, “a transformação da escultura - de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material -, que teve início em Rodin, atinge sua plenitude”.¹¹⁷

¹¹⁴ Idem, p. 323.

¹¹⁵ Idem, p. 333.

¹¹⁶ Idem, pp. 34-35.

¹¹⁷ Idem, p. 341-342. Essa leitura do minimalismo realizada por Krauss seria revista pela autora alguns anos mais tarde, com a publicação de seu importante ensaio *A Escultura no Campo Expandido*, em 1979. Nesse trabalho, Krauss se afasta de sua leitura fenomenológica e de sua crença na permanência da categoria escultura, adotando uma interpretação semiótica que pensará a produção artística em seu caráter de “não-paisagem” e “não-arquitetura”. Através do quadrado semiótico de Greimas, buscaria pensar a produção da geração minimalista e pós-minimalista extrapolando esses dois pontos de referência. Cf. KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.

Minimalismo e linearidade histórica

Ao afirmar, em *Specific Objects*, que a pintura e a escultura já teriam se esgotado, Donald Judd propõe uma alternativa à leitura dos meios característica da interpretação de Greenberg sobre a arte moderna. Judd considerava que a obra tridimensional abriria mais possibilidades de trabalho, mas não propõe que aqueles novos trabalhos fossem considerados como uma nova vanguarda, nem que se colocariam em relação aos meios tradicionais nos termos de uma leitura linear da história da arte. Judd acreditava que “o trabalho tridimensional não sucederá de maneira clara à pintura e à escultura. Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais; além disso, a história linear de algum modo se desfez”.¹¹⁸

No artigo “Local History”, publicado originalmente em *Arts Yearbook* 7, em 1964, Judd fazia uma apreciação e defesa da arte produzida contemporaneamente face à forte presença da arte modernista em solo americano. Ele inicia seu ensaio com a seguinte afirmação: “Quatro anos atrás quase toda a arte aplaudida e vendida era a pintura da ‘New York School’”.¹¹⁹ Conforme apresenta Judd, o ano de 1960 havia sido marcado pela exposição de diversos novos artistas, como a de Yayoi Kusama, de forma que essas mostras contribuíram fortemente para que ocorressem mudanças progressivas no cenário das artes. E afirma: “Neste momento, as coisas estão razoavelmente encerradas para o Expressionismo Abstrato. Há uma vaga, penetrante suposição, como aquela em relação à arte geométrica por volta de 1959, de que o Expressionismo Abstrato está morto (...). Ele realmente parece morto”.¹²⁰

A multiplicidade de artistas e formas de produção artística levava Judd a afirmar que a história da arte seria linear e progressiva, mas que na realidade existiriam

¹¹⁸ JUDD, Donald. “Objetos específicos”. Op. cit., p. 97.

¹¹⁹ Do original: “Four years ago almost all of the applauded and selling art was ‘New York School’ painting”. Cf. JUDD, Donald. *Complete Writings 1959 – 1975*: gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints. New York: The Press NSCAD, 2005, p. 148.

¹²⁰ Do original: “Right now, things are fairly closed for Abstract Expressionism. There is a vague, pervasive assumption, like that about geometric art around 1959, that Abstract Expressionism is dead (...). It sure looks dead.” Cf. Idem, p. 149.

diversas “linhas”, e não apenas uma determinada. A produção artística seria inevitavelmente caótica, e por isso seria uma ilusão tentar dar coerência a ela através de grupos, estilos e movimentos, afirmava o artista.¹²¹

Dessa maneira, a interpretação proposta por Judd em *Specific Objects*, ao descartar a divisão dos meios, permitiu pensar outros cruzamentos históricos, como a relação entre o modernismo e o dadaísmo. Como aponta o historiador da arte James Meyer, dadaísmo e neo-dada são claramente precursores dos objetos específicos.¹²² Meyer analisou a relação de Judd com o modernismo de Greenberg, e defende que, apesar de negar esse modernismo, Judd não está afirmando sua antítese. O artista estaria simultaneamente próximo e distante de Greenberg, realizando uma “apostasia modernista” – ideia proposta por Charles Harrison – e, assim, desafiando o próprio modernismo, o que teria aberto o campo para o desenvolvimento do pós-modernismo.¹²³

Em “O retorno do real”, estudo publicado em 1996, o historiador da arte norte-americano Hal Foster propõe uma leitura do minimalismo entendendo-o enquanto uma “neovanguarda” que atualizaria as propostas críticas da vanguarda histórica, substituindo o desejo de unir arte e vida pelo exercício crítico institucional a partir de dentro do sistema. Foster também propõe que o minimalismo foi crucial para colocar o alto modernismo em embate com a fenomenologia e a linguística estrutural, o que teria sido decisivo para uma ruptura com o discurso modernista
124 .

Foster interpreta que os artistas minimalistas teriam elaborado criticamente os procedimentos da vanguarda histórica, remodelando-os para fins contemporâneos. Propõe, dessa forma, uma genealogia da arte dos anos 1960 até o presente, afirmando o minimalismo não como um final, mas como “um desvio de paradigma em direção às práticas do pós-modernismo que continuam a ser

¹²¹ Cf. Idem, p. 150-151.

¹²² Cf. MEYER, James. Op. cit., p. 139.

¹²³ Idem, p. 141.

¹²⁴ Cf. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

elaboradas atualmente”.¹²⁵ Otavio Leonidio chama atenção para o fato de que Foster não problematiza essa remodelação da vanguarda para fins contemporâneos, e propõe que “o que de fato caracteriza a arte dos anos 1960 não é em absoluto o predomínio de uma consciência *histórica*, senão a emergência e disseminação de uma consciência meta ou anti-histórica”.¹²⁶ Leonidio considera que Foster, ao compreender o minimalismo pela noção de neovanguarda, está mantendo uma leitura linear da história da arte e, por consequência, uma historicidade essencialmente modernista.

Para Michael Asbury, a interpretação de Foster é provinciana, uma vez que em sua consideração de que o minimalismo representa a ruptura como o modernismo, estaria implícita a compreensão de que o alto modernismo de Greenberg sintetiza o modernismo como um todo.¹²⁷ Para Asbury, o minimalismo rompe com uma leitura determinada do objeto de arte – a leitura de Greenberg –, não com o modernismo de forma ampla. O autor argumenta que no Brasil, por exemplo, a arte concreta já estaria pensando a semiótica durante a década de 1950, enquanto o neoconcretismo trabalharia com questões da fenomenologia.¹²⁸ Essas vertentes construtivas brasileiras não estavam rompendo com a arte moderna, pelo contrário, estavam tentando se afirmar como tal.

Foster mantém em sua análise uma linearidade histórica, e para justificar sua noção de neovanguarda, se apoia em um determinado sentido de modernismo. Em sua narrativa, portanto, a posição subversiva da neovanguarda se torna dependente da consideração do modernismo greenberguiano enquanto cânone, desconsiderando outras narrativas do modernismo. Isso evidencia o quanto a narrativa de Foster está delimitada ao contexto norte-americano, não podendo ser expandida a outros contextos, como o brasileiro. Como afirma Sérgio Martins, “a situação da vanguarda no Brasil problematiza o modelo de Foster tanto por que

¹²⁵ Idem, p. 52.

¹²⁶ Cf. LEONIDIO, Otávio. “O Real e a História”. In. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 11, março, 2015, pp. 175 – 182.

¹²⁷ ASBURY, Michael. “Neonconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism”. In. MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge, MA; London: Institute of International Visual Arts and MIT Press, 2005, p. 185.

¹²⁸ Idem, p.180.

ela ignora o paradigma greenberguiano, quanto por causa da diferente e precária relação entre arte moderna e instituições artísticas naquele contexto”.¹²⁹

A leitura linear de Foster se coloca contra outra narrativa linear do minimalismo, que foi justamente a construída por Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*. Neste trabalho, colocado anteriormente, Krauss faz uma leitura do minimalismo que o situa na história do desenvolvimento da escultura moderna, não considerando uma superação dos meios, mas entendendo essas obras dentro da categoria de escultura, que teria sido progressivamente trabalhada dentro da chave fenomenológica.¹³⁰ Hal Foster questiona a leitura de Krauss, pois considera o minimalismo não apenas como apogeu do modernismo, mas também como sua ruptura. Foster acredita que a fenomenologia não era trabalhada na arte antes da década de 1960, tendo sido apenas com os artistas minimalistas que a crítica fenomenológica teria surgido, rompendo então com o discurso modernista.

Em *On Abstract Art*, Briony Fer realizou uma análise das obras minimalistas, com enfoque no trabalho de Donald Judd, na qual propõe uma interpretação sobre a insistência dada ao fenomenológico no minimalismo, tanto pelos artistas quanto pela crítica. Para a autora, o minimalismo forçou uma nova linguagem crítica através da fenomenologia para acabar com as restrições da arte modernista e de seu vocabulário crítico. Apesar do minimalismo ser muitas vezes visto como lógico ou racional, sua identidade sempre foi subjetiva, afirma Fer.¹³¹ Analisando a obra de Donald Judd, a historiadora e crítica de arte defende que o trabalho do artista sempre excedeu o sistema que ele mesmo parece defender, e explora assim o aspecto fenomenológico que estaria “recalcado” nos próprios escritos de Judd,

A arte de Judd expressa, mesmo nas proibições que impõe, seu próprio tipo de ansiedade. Isso não envolve apenas uma negação de prazer, mas o trabalho mobiliza uma gama de prazeres um tanto diferentes daqueles

¹²⁹ Do original: “the situation of the avant-garde in Brazil problematizes Foster’s model both because it bypasses the greenbergian paradigm and because of the different and precarious relationship between modern art and artistic institutions in that context..” Cf. MARTINS, Sérgio Bruno. Op. cit., p. 6.

¹³⁰ Cf. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹³¹ FER, Briony. “Judd’s Specific Objects”. In. *On Abstract Art*. New Haven, London: Yale University Press, 1997, p. 137.

associados à opticidade. Mais do que qualquer coisa, o que caracteriza o efeito do trabalho é uma relação algo desconfortável entre ansiedade e prazer.¹³²

A proposta de Briony Fer pode nos levar a questionar as leituras canônicas que são feitas em relação ao minimalismo, que tendem a interpretar esses trabalhos enfatizando seu caráter objetual, sua relação com o espaço e o espectador. Essas leituras estabelecem uma ruptura com o modernismo através do caráter fenomenológico das obras, considerando esse fator como determinante para a passagem do moderno ao contemporâneo, ou pós-moderno. Uma insistência no fenomenológico foi realizada para se negar o tipo de apreensão óptica das obras, que fica associada à planaridade pictórica modernista, entendida como ilusionista. Mas talvez seja preciso questionar se uma leitura fenomenológica estabelecida nesses termos basta, ou se não deixa de fora outros aspectos importantes dessa produção. Em certa medida, a fenomenologia entendida como vetor de uma ruptura pode limitar tanto a análise da produção artística, quanto produzir novas historicidades lineares.

No Brasil, como vimos, a narrativa fenomenológica realizada por Ferreira Gullar a cerca da produção dos artistas neoconcretos levaria a arte contemporânea a um beco sem saída, que faria Gullar tanto se afastar da vanguarda na década de 1960, quanto olhar com desconfiança a grande parte do que seria produzido dali em diante. Como discutiremos adiante, a narrativa formulada por Ronaldo Brito acerca do neoconcretismo percorreria um caminho semelhante. Sua interpretação fenomenológica da produção de alguns artistas do grupo seria utilizada para marcar a ruptura com o que o crítico entendeu ser uma tradição moderna construtiva no Brasil e, reforçando a narrativa teleológica de Gullar, criaria outra narrativa determinante para a arte brasileira.

¹³² “Judd’s art expresses, even in the prohibitions it imposes, its own type of anxiety. This does not involve a simple negation of pleasure, but the work mobilises a rather different set of pleasures from those associated with opticality. More than anything else, it is an often uneasy relationship between anxiety and pleasure that characterises the effect of the work.” Cf. Idem.

LADO B

I. Projeto Construtivo Brasileiro - uma construção?

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?¹³³

É com esses questionamentos que Frederico Moraes inicia seu artigo “Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?”, no qual o crítico busca refletir sobre a influência do concretismo sobre a arte brasileira. Para Moraes, o concretismo teria exercido uma forte influência sobre o ambiente artístico brasileiro, o que teria reverberado nos artistas como uma necessidade de aderir ao movimento, dentro ou fora de grupos organizados. O concretismo teria sido “para muitos, uma espécie de serviço militar obrigatório. Alguns persistem, não conseguem mais fugir à ordem. Outros, cumprido o ciclo, respiram aliviados”.¹³⁴

O texto de Moraes foi parte integrante do livro *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950 - 1962)*, publicado como catálogo da exposição homônima, realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1977 e organizada por Aracy Amaral e Lygia Pape. Segundo Amaral, a exposição teve o objetivo de apresentar e discutir a arte construtiva no Brasil, tendo como ponto de partida o ensaio escrito pelo crítico Ronaldo Brito sobre o neoconcretismo - publicado na Revista *Malasartes* em 1976¹³⁵. A exposição enfocou os grupos concreto e neoconcreto, que a autora

¹³³Frederico Moraes, “Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?” In. AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977, p. 292.

¹³⁴ Idem, p. 295.

¹³⁵ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.3, p.9-13, abr./jun. 1976.

entende terem surgido na década de 1950 e se desfeito por volta da virada dos anos 60.

Segundo Amaral, o objetivo da exposição não era apresentar uma catalogação dos artistas concretos e neoconcretos, mas realizar uma revisão crítica que desejava “mostrar o concretismo impregnado da tecnologia industrialista de São Paulo, em contraposição à liberação sensorial que se adivinha nas obras neoconcretas cariocas, que especulam o espaço de maneira inédita entre nós”.¹³⁶

Neste estudo do projeto construtivo na arte, foram analisadas suas condições de inserção nas circunstâncias históricas brasileiras de meados da década de 1950, e para tal, Amaral lançou mão de diferentes documentos sobre os movimentos construtivos, pretendendo assim “evitar as frequentes confusões resultantes da identificação pura e simples entre arte construtiva e arte concreta, ou mesmo para evitar a diferenciação sumária entre os dois movimentos”¹³⁷. Dentre os manifestos e textos significativos para a constituição das ideias construtivas na arte de meados do século XX, a autora assinala a importância do papel desempenhado pela crítica da época, particularmente Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro, que, como agentes, teriam imprimido direções aos movimentos artísticos.¹³⁸

Ainda no livro que acompanhou a exposição *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, encontramos o texto “O hoje do ontem neoconcreto”, de Roberto Pontual, o qual inicia com a seguinte afirmação:

O tempo oficial de existência do neoconcretismo, ou do grupo que chegou a constituir-lo, foi muito curto, diria mesmo fulminante. Bem pouco mais de dois anos, apenas, entre março de 1959 e maio de 1961 (...) em 1960, o grupo, muito menos grupalmente argamassado que o do

¹³⁶ AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977, p. 9.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem, p. 11.

concretismo, começa a dispersar-se sem maiores estertores, obedecendo naturalmente às circunstâncias do momento.¹³⁹

Apesar de reconhecer a curta duração e a pouca coerência interna do grupo, Pontual não deixa de afirmar que o movimento teria deixado uma marca no solo da arte brasileira, que iria ser novamente germinado alguns anos mais tarde. O autor aponta que na década de 1970 uma nova geração de artistas, como Haroldo Barroso, Ascânio MMM e Paulo Roberto Leal, realizou um trabalho com raízes no neoconcretismo. Para Pontual, o ano de 1967 teria sido elementar para a constituição do que a arte brasileira era naquele momento em que escrevia - 1977 - sendo o momento de

uma retomada do neoconcretismo, ou da ideia neoconcreta, depois de seu sumiço e repouso de meia década. É o ano em que se realiza, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição Nova Objetividade Brasileira, reunindo as vanguardas carioca e paulista. (...) Se a Nova Objetividade demonstrava a influência *pop* em pioneiros do concretismo no Brasil - como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Maurício Nogueira Lima - ela deixava mais evidente e forte o interesse pelo renascimento do neoconcretismo.¹⁴⁰

Se Pontual enaltecia o neoconcretismo para afirmar a sua importância para a produção artística contemporânea, Ronaldo Brito voltaria suas atenções ao movimento para pensá-lo de forma mais ampla, considerando-o como um momento marco da história da arte brasileira. Em seu ensaio que se tornaria um clássico sobre o neoconcretismo, Brito desenvolve uma interpretação a partir da tese de que o movimento teria representado a um só tempo o vértice e a ruptura do projeto construtivo no Brasil. Ao analisar diversas características desse movimento, o crítico tem como base a sua contraposição ao Concretismo, entendendo que o neoconcretismo teria como característica marcante a negação ou renovação do construtivismo como vinha sendo desenvolvido até então. Para o autor, o neoconcretismo se colocava como um objeto de estudo complexo pois

¹³⁹ Idem, p. 318.

¹⁴⁰ Idem, p. 320.

em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira. É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o ‘sonho construtivo’ brasileiro como estratégia cultural organizada.¹⁴¹

Ronaldo Brito argumenta que o neoconcretismo se dividia em duas alas: uma que aspirava a ser o vértice da tradição construtiva no Brasil, representada por artistas como Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti e Aluísio Carvão; e outra que em seus trabalhos rompia com os postulados construtivistas, questionando o estatuto da arte vigente, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark.¹⁴²

Passados mais de quarenta anos de sua primeira publicação, cabe repensar a canonização das ideias de Brito nos estudos sobre arte brasileira. Acredito que um ponto importante nesta revisão é o chamado “projeto construtivo brasileiro na arte”. Se por um lado podemos questionar a própria noção de uma “vocação” construtiva da arte brasileira, por outro é preciso pensar em que medida o *construtivo* realmente termina com o neoconcretismo, ou de que maneira se dá a reconstrução dessa ideia.

A ideia de um Projeto Construtivo Brasileiro proposta por Ronaldo Brito parte de um entendimento da arte concreta como um projeto nacional organizado, ou atrelado à noção defendida por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar de que as ideias construtivas eram as que legitimamente se adequavam ao cenário brasileiro. Essa afirmação da arte concreta, no entanto, se fez em um contexto de disputa pelo sentido do modernismo. Se a arte concreta se fortaleceu em um período de industrialização, urbanização e crença no desenvolvimentismo brasileiro, talvez se possa dizer que seu ideal de expansão da arte na sociedade estava de acordo com o

¹⁴¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 55.

¹⁴² Idem, p. 58.

ideal presente na economia do país. Mas afirmar, a partir disso, que teria havido um Projeto Construtivo na cultura me parece uma generalização.

A defesa dessa ideia por Ronaldo Brito, talvez possamos sugerir, parte de uma intenção política, voltada para a inserção da arte contemporânea no circuito de arte. Escrevendo em um contexto de ditadura militar e descrença em relação ao desenvolvimentismo do país, a afirmação do Projeto Construtivo surge, dessa vez, para negá-lo. A operação que Brito realiza em seu ensaio é de dupla negação: nega tanto o modernismo figurativista, quanto a arte concreta, que ele julgou universalista e importada passivamente da Europa. Dessa forma, Brito consegue afirmar sua hipótese do neoconcretismo como ruptura.

Brito defende o neoconcretismo para colocá-lo como contraponto a um projeto construtivo que não se adequava ao Brasil. Ao mesmo tempo, entende a guinada dos artistas neoconcretos para propostas muito diversas (entre si, e diversas do que poderia se esperar como arte, talvez) como uma ruptura com o construtivismo. O crítico considerava o neoconcretismo apolítico e despreocupado com as questões do mercado, por isso, sua produção seria experimental e mais livre. A ruptura com o construtivismo teria aberto a possibilidade da arte se desenvolver de forma autônoma, sem se pautar pela tradição moderna estrangeira ou pela vontade do mercado. Como apontou Maria de Fátima M. Couto¹⁴³, no momento em que escreve esse ensaio, Brito estava fortemente envolvido com a questão da relação entre a produção da arte contemporânea e o mercado de arte. Dessa maneira, talvez caiba sugerir que a celebração de um movimento que se auto-implode em dois anos foi uma estratégia de Brito para afirmar o fim de uma tradição da arte moderna e validar, assim, a inserção da arte contemporânea no circuito de arte.

O ensaio de Brito visava construir uma narrativa alternativa da história da arte moderna, propondo uma construção que valorizasse a arte contemporânea e questionasse a supervalorização do modernismo figurativo e das tendências expressionistas, que tinham maior reconhecimento institucional e do mercado. Buscando uma inserção das novas gerações de artistas no circuito de arte, Brito

¹⁴³ COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje”. In. Anais do XXIV Colóquio do CBHA, Belo Horizonte, 2004.

constrói uma narrativa intencionalmente parcial, que por sua retórica e forte embasamento teórico se consolidou como uma indispensável referência nos estudos sobre arte brasileira.

Como analisou Irene Small¹⁴⁴, esse ensaio correspondeu a uma recuperação crítica de uma linhagem alternativa do modernismo dentro da arte brasileira. A origem da arte contemporânea, para Brito, estaria na ruptura institucional – por não ter sua produção orientada pelas vontades do mercado –, e na reformulação da relação entre arte e sociedade realizada pelos artistas neoconcretos. Dessa forma, o crítico faz uma reorientação historiográfica do modernismo, do modernismo brasileiro e da vanguarda, com o intuito de inserir o neoconcretismo no circuito, tanto institucional quanto ideológico. Isto é, Brito defendeu a importância do movimento para a história da arte moderna, bem como afirmou seu papel na reelaboração da arte construtiva a uma poética *adequada* à realidade do Brasil. Small entende essa narrativa parcial e teleológica realizada por Brito como uma história da arte crítica, que foi contra as narrativas canônicas do modernismo brasileiro e da narrativa eurocêntrica do construtivismo internacional, sendo, portanto, “uma inserção política por direito”.¹⁴⁵

Se por um lado a ideia de um “Projeto Construtivo Brasileiro” pode ser questionada, por outro, faz-se necessário questionar também a ideia de que o movimento neoconcreto teria representado uma ruptura com as tendências construtivas. Acredito que o neoconcretismo propôs outras leituras dessas tendências, que na década seguinte, diante de um contexto histórico bem distinto da promessa desenvolvimentista da década de 1950, foram elaboradas de maneiras diversas. Como analisou Sérgio Martins, esse pensamento pode ser corroborado pelas ideias de Hélio Oiticica, que na década de 1960 iria propor um novo sentido de *construtividade*.¹⁴⁶

¹⁴⁴ SMALL, Irene V. “Insertions into Historiographic Circuits”. In. *OCTOBER* 161, Summer 2017, pp. 69–88.

¹⁴⁵ “was a political insertion in its own right”. Cf. Idem, p. 85.

¹⁴⁶ Cf. MARTINS, Sérgio Bruno. Op. cit. 2013.

II. Caminhos da modernidade construtiva

Década de 60: novos caminhos para (o) construir?

Em 1961, o grupo neoconcreto se desfaz e cada artista segue um caminho próprio. O afastamento de Gullar em relação às vanguardas desprovia o grupo de seu elemento aglutinador; além disso, alguns dos artistas sentiam a necessidade de trilhar caminho próprio. O fato de suas pesquisas já serem bastante individuais durante os anos em que o grupo esteve junto agora ficaria ainda mais evidente.

Se Gullar abandona sua defesa do neoconcretismo, então, durante a década de 1960, os escritos de Hélio Oiticica ganhariam um lugar de destaque. O artista escrevia bastante e suas ideias ajudaram a apontar caminhos interpretativos dentro das novas experiências que surgiriam nessa década. Dentre os temas trabalhados Oiticica, podemos destacar o pensamento sobre o “experimental” e o “estado de invenção”, bem como as discussões sobre o subdesenvolvimento e a noção de “construtivo” e “construtividade”.

A relação da arte neoconcreta com o ideal construtivo é um tema que levanta muitos questionamentos, os quais não caberia aqui resolver. No entanto, acredito ser necessário reconsiderar a ideia de que o grupo teria rompido com o ideal de expansão da arte na sociedade, ou como propôs Ronaldo Brito, com o projeto construtivo brasileiro enquanto forma organizada de estratégia cultural. Se a arte concreta se desenvolveu em um período de grande expectativa em relação ao desenvolvimento do país, os artistas que fizeram parte do grupo neoconcreto dariam continuidade a seus questionamentos poéticos na década de 1960, que seria marcada por um ambiente muito menos otimista. Isso não impediu, no entanto, que o pensamento construtivo se desenvolvesse, mas, evidentemente, de forma diferente. A questão construtiva continuou a ser pensada, e a ela se juntaram outros questionamentos, que se relacionavam ao momento vivido. Como dito anteriormente, trata-se de uma longa discussão, mas talvez se possa dizer que o construtivo seria elaborado junto a outras questões como o subdesenvolvimento e regimes autoritários. Essas questões seriam elaboradas das mais diversas formas,

incluindo tanto práticas que dialogavam com a fenomenologia e a questão da participação, quanto poéticas mais subjetivas de cada artista, explorando elementos como cor e materiais.

Em artigo sobre a obra de Aluíso Carvão, escrito por Mário Pedrosa na coluna do *Jornal do Brasil*, em 15/01/1961, o crítico apresenta o pensamento de Max Bill colocado em “Worte rund um Malerei und Plastik”, texto de 1947, no qual, segundo Pedrosa,

procurava ele demonstrar que o construtivismo ou outra qualquer manifestação artística construtiva ou matemática é apenas uma das possíveis diferentes expressões da Arte Concreta, a qual pode, também, perfeitamente exprimir-se em formas plenamente geométricas ou amorfas.¹⁴⁷

A pintura de Carvão não apresentaria, segundo Pedrosa, “nenhum rigor externo de padrões ou preocupação construtiva puramente geométrica”, mas isso não faria com que o artista pudesse ser tachado de incoerente. Nas construções de Carvão, a importância seria a cor. Nesse sentido, afirma Pedrosa,

sua estética é *neoconcreta* por estar na eterna ambiguidade das células originárias - neoplástica, neo-romântica, neonaturalista e neoconstrutiva - , pois que ele já constrói cálculo de posições, por planos, por aproximações cada vez mais intensas e sutis, mais dosadas e passionais.

148

A afirmação das possibilidades da arte construtiva para além da geometrização ganharia uma formulação mais consistente e continuada durante a década de 1960 , de maneira marcante, com Hélio Oiticica, que iria propor em sua obra, e conceitualmente, um novo sentido de construtividade.¹⁴⁹ Dois textos escritos por Oiticica na década de 1960 abrem caminhos para pensar uma concepção do

¹⁴⁷ PEDROSA, Mário. “Aluíso Carvão”. In. ARANTES, Otilia (org.) *Acadêmicos e Modernos*. p. 326.

¹⁴⁸ Cf. *Idem*, p. 328.

¹⁴⁹ Cf. MARTINS, Sérgio Bruno. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013, pp. 51-78.

construtivo que perpassa o neoconcretismo e se desdobra em trabalhos dos anos subsequentes. No texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, publicado pela primeira vez em 1962, Oiticica defende a passagem de sua obra do quadro para o espaço tridimensional, e afirma que o Penetrável abriria novas possibilidades para o desenvolvimento *construtivo* da arte contemporânea. Ao defender seu processo de criação, Oiticica apresenta sua concepção do conceito de “construtivo”, que para ele seria uma aspiração de toda arte moderna e não estaria somente ligado à construção formal da obra. O “espírito de construção” seria um espírito geral presente nos criadores do século XX, desde o Cubismo e da arte abstrata. Construtivos seriam, portanto,

os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte.¹⁵⁰

Segundo sua concepção, os artistas construtivos seriam assim considerados não pelo seu modo *formal*, mas por suas aspirações gerais e universais. Com isso, Oiticica realiza uma grande virada no conceito de *construtivo*, deixando de lado uma concepção teleológica de artistas construtivos, em prol da eleição de diversos artistas, entre eles alguns que não são tradicionalmente assim considerados, como Jackson Pollock e Willem de Kooning.

Em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, espécie de manifesto publicado no catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira, ocorrida no MAM-RJ em 1967, o conceito de *construtivo* seria novamente trabalhado por Hélio Oiticica, dessa vez sendo elaborado em paralelo às questões culturais e políticas que marcavam fortemente aquele período. Nesse texto, o artista apresenta a Nova Objetividade como o estado da arte brasileira de vanguarda de seu tempo, e pontua seis itens característicos dessa vanguarda. Já em seu primeiro item, Oiticica estabelece:

¹⁵⁰ OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 88.

vontade construtiva geral. Essa vontade construtiva, segundo ele, seria marcante nos movimentos inovadores no Brasil, estando a este fato ligada a afirmação de Oswald de Andrade acerca de nossa cultura antropofágica. A ideia de *antropofagia* elaborada por Oswald na década de 1920 considerava que a vanguarda brasileira simbolicamente deglutia as influências culturais estrangeiras, reinterpretando ou adaptando-as ao contexto nacional. Segundo Oiticica, isto “não aconteceria não houvesse, latente em nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral”.¹⁵¹

Vemos nesse texto, portanto, mesmo após o fim do neoconcretismo, uma defesa da permanência do construtivo na arte de vanguarda, que agora se relaciona com outras questões. Se no neoconcretismo a noção de não-objeto foi utilizada por Gullar como elemento aglutinador do que era produzido pelo grupo de artistas, na década de 1960, a ideia de construtivo proposta por Hélio Oiticica assumiria essa posição, dando uma coesão ou possibilidade de entendimento ao trabalho produzido pela nova geração de artistas. A diversidade dessa nova produção não era redutível a um denominador comum formal, mas revelava preocupações culturais e políticas comuns. Com o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Oiticica se propõe a pensar o estado da arte brasileira e o construtivo se põe em relação tanto com uma nova objetualidade das obras, quanto com a situação cultural do país. Segundo Oiticica, o problema da chegada ao objeto defrontou-se com

a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro (...).¹⁵²

Oiticica não deixa de reverenciar a influência de Ferreira Gullar, mesmo nesse novo caminho – tanto da vanguarda, quanto do pensamento do crítico:

¹⁵¹ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 155.

¹⁵² Idem, p. 165.

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo.¹⁵³

Neste novo cenário, a vontade construtiva se faz em compasso com outras duas noções elaboradas por Oiticica, a do *experimental* e do *estado de invenção*. Experimentar o construtivo reforçaria seu sentido de autonomia, permitindo a exploração de suas possibilidades coletivas, de seu desenvolvimento temporal, bem como suas ambivalências em termos de estabilidade formal.

Vontade construtiva, estado de invenção, arte experimental

A compreensão do conceito de construtivo elaborado por Hélio Oiticica, bem como a consideração da vontade construtiva como algo presente na arte brasileira, podem nos ajudar a pensar sobre o que Oiticica propunha como “estado de invenção”, e de que maneira essas três ideias se relacionam com a noção do Experimental na arte contemporânea. Em entrevista a Ivan Cardoso em 1979, Oiticica, ao descrever suas experiências com os espaços de cor, afirma que essas obras

fogem à interpretação, à busca de interpretação, a tentativa de buscar significados e vivenciar estruturas significantes, todas essas coisas são coisas superadas; na realidade, o que resta é apenas a proposição da grande invenção, algo que mobilize o participador, que mobilize ele a um estado de invenção, por isso é que não existe essa coisa do artista... o artista só pode ser inventor,

¹⁵³ Idem.

senão ele não é artista. O artista tem que conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção.¹⁵⁴

Podemos pensar que a vontade construtiva, enquanto uma operação que deglute as influências exteriores, é realizada pelo artista construtivo que atua num processo temporal, e nesse processo de construção da forma, o estado de invenção se coloca como elemento-chave. Ele permite que artista e espectador experimentem o experimental. Vivenciem a arte em seu processo contínuo de invenção. É um estado coletivo e ao mesmo tempo solitário. O experimental estaria na passagem de um estado individual ao estado coletivo, ambos necessários ao estado de invenção, no qual não há diluição, e que pela invenção, propõe outra invenção. De acordo com Oiticica,

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas tem de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade, há tantos níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver.¹⁵⁵

O estado de invenção é, portanto, um pressuposto para a participação do espectador nas obras dos artistas neoconcretos. É uma característica que estaria presente na obra de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica desde o período do neoconcretismo, e que continuaria sendo importante nos trabalhos subsequentes. Sobre o desenvolvimento da linha orgânica por Clark, e a maturação da cor-tempo por Oiticica, Camillo Osorio afirma: “Esses dois movimentos experimentais levaram à inserção do espectador no processo de significação da forma, que não se deixa fixar, assumindo-se como acontecimento expressivo.”¹⁵⁶ Propondo a participação, o artista insere o espectador no estado de invenção, no qual ambos experimentam o estranhamento, a inquietação contínua, o processo temporal de construção e desconstrução da forma. O experimental.

¹⁵⁴ “Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica para o filme HO (1979)”. In. FIGUEIREDO, Luciano (org). Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro. Rio de Janeiro: UBS PACTUAL, 2008.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ OSORIO, Luiz Camillo. “O desejo da forma e o desejo na forma: o neoconcretismo como contribuição singular da arte brasileira”. In. OSÓRIO, Luiz Camillo. Olhar à margem: caminhos da arte brasileira. São Paulo: Sesc-SP; Cosac Naify, 2016, p. 37.

Forma difícil ou forma em devir

Em *A forma difícil*, Rodrigo Naves defendeu que os trabalhos de arte no Brasil possuem uma “renitente timidez formal”. Segundo o crítico, a arte moderna brasileira, ainda que tenha em grande parte incorporado as mudanças que se deram na arte moderna internacional, realizou isso de uma forma peculiar, de maneira que uma “morosidade perceptiva” reduz a força de aparecimento das obras:

Essa dificuldade de forma de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira. A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna.¹⁵⁷

Como afirma Naves, essa dificuldade de forma estaria presente mesmo no “trabalho dilacerado e ambicioso” de Hélio Oiticica, que se aproximaria de uma “utopia rememorativa e docemente anti-capitalista”.¹⁵⁸ Analisando as obras de Lygia Clark e Oiticica, Naves entende que elas seriam caracterizadas, respectivamente, por um “ensimesmamento” e por uma “dinâmica formal introvertida”. Afirma:

Nos trabalhos desses dois artistas a tentativa de promover experiências que fossem além de uma relação contemplativa entre observador e obra termina por desembocar numa exploração da intimidade do mundo ou do corpo, em lugar de abrir a forma para a criação de um espaço público, com tudo que ele envolve de exterioridade e estranhamento.¹⁵⁹

Acredito, no entanto, que o que está em jogo no trabalho de Clark e Oiticica, pelo menos de um ponto de vista, é justamente uma espécie de estranhamento. Um estranhamento proposto pelos artistas que querem explorar uma nova relação do

¹⁵⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007, p. 21.

¹⁵⁸ Idem, p. 22.

¹⁵⁹ Idem, p. 246.

espectador com a obra. Sendo diferentes as relações espectador-obra, as expectativas formais em relação à obra também se modificam. Sobre as relações entre interioridade/ exterioridade, e sujeito/objeto, o artista Nuno Ramos chama atenção para a ambiguidade dos *Bólides* de Oiticica: “De um lado, elevam lanternas mágicas, vidros de perfume, fôrmas de forno, caixas d’água à condição fundante da obra tomada como um todo. De outro, estas coisas permanecem paradas à nossa frente, a exigir adesão ao circuito da obra para que ganhem ambiguidade”.¹⁶⁰

Se retornarmos ao texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, escrito por Oiticica em 1962, podemos ver que em suas ideias sobre um novo sentido do construtivo, também está presente um novo conceito de forma. Como afirma o artista,

A contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre espectador e obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na “forma ideal”, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria “idealidade”. (...) Nesse século a revolução que se verificou no campo da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou.¹⁶¹

Sérgio B. Martins, analisando o diálogo entre Oiticica e Mondrian, revela a ênfase dada por Oiticica à continuidade dos processos do pintor holandês, mais do que à unidade acabada de suas obras individuais. Martins afirma:

O que Oiticica assim retraça em Mondrian não é uma particular “solução”, mas sim sua contínua inquietação sobre qualquer tipo de estabilidade que a

¹⁶⁰ Cf. RAMOS, Nuno. “À espera de um sol interno”. In. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

¹⁶¹ OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. Op. cit., p. 93.

pintura possa parecer atingir em qualquer estágio dado, como em seu uso posterior da cor como meio de destruir suas próprias linhas.¹⁶²

A partir de uma interpretação Lacaniana da obra de Hélio Oiticica, Martins sugere que há na relação entre espectador e obra uma dualidade pode ser descrita como “egomórfica”, e pressupõe uma relação em que um “eu observador” se identifica na forma ideal do quadro:

as coordenadas a priori de tempo e espaço que Oiticica busca dismantelar ao colocar a temporalidade da pintura num desenvolvimento pulsional (*drivelike*) da cor corresponde a uma crítica incisiva da experiência da pintura como uma “dualidade sujeito-objeto”.¹⁶³

Martins relaciona essa experiência com as obras ao novo conceito de forma proposto por Oiticica em seu texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, de 1962. Embora no momento da escrita desse texto o artista já estivesse em uma nova fase de sua produção, fazendo sua defesa da transição da cor do quadro para o espaço tridimensional, o procedimento realizado por Oiticica em seus trabalhos da década de 1950 já estariam demonstrando um impulso anti-egomórfico, isto é, essa negação da identificação do Eu em uma forma exterior. O autor ainda estende essa análise às obras de Lygia Clark, que também enfatizaria o aspecto construtivo/destrutivo de Mondrian, ao buscar em seus trabalhos uma investigação da metafísica planar. O questionamento da concepção do quadrado como um espelho em que o homem satisfaz suas necessidades espirituais – uma forma ideal exterior que empresta coerência interior ao sujeito – aparece em diferentes momentos da trajetória da artista. Portanto, ao sugerir esse novo sentido da forma, Oiticica defende a obra de Lygia Clark, e em seu texto afirma que a artista, ao articular

¹⁶² “What Oiticica thus retraces in Mondrian is not a particular “solution”, but rather his ongoing restlessness toward whatever kind of stability painting might have seemed to achieve at any given stage, as in his later use of color as a means of destroying his own lines.” Ver MARTINS, Sérgio Bruno. Op. cit., p. 55.

¹⁶³ “the a priori time-space coordinates that Oiticica seeks to dismantle by grounding the temporality of painting on a drivelike deployment of color correspond to an incisive critique of the experience of painting as a ‘subject-object duality’”. Ver Idem.

triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a forma é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o “fim formal” dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma.¹⁶⁴

Oiticica afirmou, neste mesmo texto, que o conceito de forma toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, “sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo.”¹⁶⁵ Dessa maneira, a forma só se realizaria se pensada como um devir, isto é, só é possível se dando em um processo temporal, no qual há um contínuo construir e desconstruir.

Analisando a obra de Lygia Clark, em texto de 1994, Ronaldo Brito propôs que todo o trabalho de Clark poderia ser entendido como uma “experiência de escultura” marcada por uma estética contemporânea que seria “o oposto do edificante: dissolvente”. Para o crítico, a estética de Clark seria uma “espécie de crise existencial positiva que almeja ressuscitar um contato palpitante com a realidade previamente às formações secundárias de sujeito e objeto.”¹⁶⁶ Dessa forma, tanto os *Bichos* como os *Trepantes*

aspiram à condição paradoxal de esculturas transitivas, eminentemente relacionais, a atravessar as fronteiras entre interioridade e exterioridade. No limite, o desafio será romper a forma do mundo, a ideia ocidental duas vezes milenar do ser enquanto figura estável.¹⁶⁷

Luiz Camilo Osório interpreta essas “esculturas transitivas” de Lygia Clark pela chave do devir. Para o crítico, “essa transitividade da forma surge de sua sujeição

¹⁶⁴ OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. Op. cit., p. 94.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ BRITO, Ronaldo. “Esculturas transitivas”. In. *Experiência Crítica* – textos selecionados. Sueli de Lima (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 287.

¹⁶⁷ Idem.

às interferências dos corpos e das contaminações com o espaço circundante, ou seja, é um devir-forma que não se deixa fixar e se quer expandir simultaneamente enquanto vontade construtiva e pulsação orgânica”. Osório entende essa forma que se realiza numa temporalidade como uma substituição da lógica produtiva pela disciplina criativa, e seria uma característica presente nas obras experimentais de artistas como Oiticica, Clark e Lygia Pape. Afirma o autor:

O imediatismo da forma concreta é substituído por uma forma em processo, que se articula temporalmente. O sentido artístico que vai se constituindo não é nunca definitivo e suas maneiras de atualização são imprecisas. De certo modo, podemos dizer que a vontade construtiva, ao se misturar com as proposições antiartísticas, levou a um jogo de construção e desconstrução da forma, à afirmação de um processo de constituição da experiência estética multissensorial que recusou a realização objetual da forma.¹⁶⁸

Ainda que possamos questionar se a vontade construtiva recusa, invariavelmente, a realização objetual da forma, cabe destacarmos a positividade que a permanência do construtivo na arte brasileira implica. Diferentemente do sentido positivo da arte concreta, associado ao desenvolvimentismo, bem como se distanciando do sentido negativo atribuído ao neoconcretismo, o que se percebe é uma arte construtiva que se dá pela construção e desconstrução, continuamente. Não se trata de uma construção utópica do projeto moderno, nem da total dissolução pós-ruptura. Se houve uma ruptura com o moderno, talvez possamos pensar como sugeriu Antonio Cícero:

Esta constitui apenas o lado negativo da irrupção do novo, isto é, da manifestação do poder criativo do agora. À destruição das convenções pela vanguarda correspondiam, no pólo positivo, novas fantasias, novas invenções, novos exercícios da criatividade.¹⁶⁹

¹⁶⁸ OSÓRIO, Luiz Camillo. “O desejo da forma e o desejo na forma: o neoconcretismo como contribuição singular da arte brasileira”. In. OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: Sesc-SP; Cosac Naify, 2016, p. 50.

¹⁶⁹ CÍCERO, Antonio. “Hélio Oiticica e o supermoderno”. In. BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.56.

Novos exercícios de criatividade a partir de uma vontade construtiva. Se quer desviar dos caminhos lineares e construir novos desvios. Não é preciso chegar a lugar nenhum, embora sempre se chegue.

2 + 2 = 5 (À guisa de conclusão)

Quando a antologia de Gregory Battcock foi reeditada, em 1995, Anne M. Wagner foi responsável pela introdução do livro, na qual se questiona como a arte minimalista poderia ser melhor entendida, passadas quase três décadas. Para Wagner, é significativo como parte dos textos que compõem a antologia não tiveram grande ressonância na história do movimento, bem como alguns de seus autores tornaram-se desconhecidos. Isso faz com que parte da significância do livro se dê, justamente, por revelar as incertezas e o caráter não finalizado da linguagem crítica da época.¹⁷⁰

Entendendo que dessa forma o livro se aproxima mais das características de um arquivo do que de uma antologia, Wagner afirma que esses ensaios sugerem a realização do que Michel Foucault chamou, em seu *Arqueologia do Saber* (1969), de “sistema geral de formação e transformação de afirmações”. Isto é, afirmações sofrem e sobrevivem através de modificações regulares. A autora considera válida, para pensar sobre essa Antologia, a noção de “arquivo” proposta por Foucault, que seria algo que não se pode descrever em sua totalidade, uma vez que ele emerge de fragmentos, camadas, regiões. O arquivo se torna mais inteligível quanto mais distante do presente ele está, e quanto maior seu caráter fragmentário.¹⁷¹

Para Wagner, a antologia *Minimal Art*, bem como as outras antologias organizadas por Battcock, podem ser consideradas elementos constitutivos no arquivo da arte moderna. E com isso, a autora não quer dar a elas preponderância sobre outros trabalhos, mas “vê-los novamente e reconhecer o quanto eles moldaram e foram moldados pelos protocolos de um sistema - de linguagem e exposição e descrição e recepção e vendas - simultaneamente em criação e fluxo”.¹⁷²

¹⁷⁰ Cf. WAGNER, Anne M., “Reading Minimal Art”, op. cit. p. 5.

¹⁷¹ Idem, p. 6.

¹⁷² Do original: “to see them anew and to recognize how much they shaped and were shaped by the protocols of a system - of language and viewing and escription and reception and sales - simultaneously in creation and in flux.” Cf. Idem.

Talvez deva ser com esse mesmo olhar que a história do neoconcretismo e da arte abstrata no Brasil deva ser repensada. Pensar a importância e ressonância dos escritos de Ferreira Gullar e Ronaldo Brito sem, no entanto, considerá-los as únicas narrativas possíveis se faz necessário. Apesar de importante a seu tempo como afirmação de uma outra narrativa possível, a construção de Brito se fortaleceu, tomando um rumo de interpretação canônica sobre o neoconcretismo. Conferir, hoje, esse papel central ao movimento, sem pensar as intenções envolvidas na construção dessas narrativas, é produzir uma história da arte genealógica e limitadora da arte contemporânea. A narrativa de Brito, tomada atualmente em meio à atenção institucional e comercial internacional, acaba por legitimar primordialmente a arte que seria derivada das propostas neoconcretas.

Como apontou Rodrigo Naves, grande parte das leituras da obra de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel, por exemplo, tendeu a reivindicar suas renovações poéticas como critério de passagem da arte moderna à arte contemporânea, marcadamente suas propostas de aproximação entre arte e vida, a recusa dos suportes tradicionais e de uma relação contemplativa com a obra de arte. Como argumenta Naves, isso se torna preocupante na medida em que o que era quase uma posição política de afirmação da arte brasileira acaba se transformando em critério estético, e torna conservadora toda expressão artística que não siga a linha proposta por esses artistas.¹⁷³

Otávio Leonídio também apontou como a passagem do moderno ao contemporâneo no Brasil é marcada por contradições, afirmando que “ficou a cargo da historiografia, e não dos artistas eles mesmos, a tarefa de definir o neoconcretismo, mais até do que como uma etapa do projeto construtivo brasileiro, como a via de acesso das artes visuais brasileiras ao espaço da ‘contemporaneidade’”.¹⁷⁴ Acredito que chamamos de “arte contemporânea brasileira” está marcado por atravessamentos entre o “moderno” e o “contemporâneo”. Considerar o neoconcretismo como origem da arte

¹⁷³ Cf. NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, n.64, p.5-21, nov. 2002.

¹⁷⁴ LEONIDIO, Otávio. “Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil”. In. *Revista VISO – Cadernos de Estética Aplicada*, n. 13, jan.- jun., 2013, p. 102.

contemporânea no Brasil deve implicar o reconhecimento desses atravessamentos, e não pressupor uma ruptura com o pensamento construtivo, ou uma superação monolítica do moderno.

Em seu estudo sobre arte moderna e abstracionismo, Briony Fer analisa a insistência dada ao fenomenológico no minimalismo, tanto pelos artistas quanto pela crítica, que teria, através da fenomenologia, forçado uma linguagem crítica que se colocava contra as restrições da arte modernista.¹⁷⁵ Essa interpretação talvez também possa ser aplicada ao caso da arte abstrata no Brasil.

Se a aproximação entre minimalismo e neoconcretismo que se tem feito se dá pelo viés formal, isto é, pela raiz abstrata e geométrica comum a ambos - uma interpretação que, em si, pode ser enganosa e levanta questionamentos -, por outro lado, a aproximação dos dois movimentos pelo viés da crítica feita a eles, seja no momento de seu surgimento, ou ao longo das décadas seguintes, nos leva a notar que a insistência numa leitura fenomenológica serviu, em grande medida, para afirmar os movimentos enquanto superação de suas respectivas tradições modernas. Se nos distanciarmos do campo da construção desses grupos enquanto movimentos, e da afirmação deles em relação às tradições ou grupos discordantes, e passarmos a uma análise mais atenta à poética de cada obra, talvez as aproximações entre minimalismo e neoconcretismo sejam mais profícuas do que se possa imaginar.

No caso brasileiro, como já colocado anteriormente, não se tratava exatamente de uma “tradição” moderna, mas de uma disputa pelo moderno, ou afirmação contra aquilo ao que as tendências construtivas modernas estavam sendo levadas - o excesso de racionalismo, como argumentado por Gullar contra a arte construtiva produzida em São Paulo. No entanto, com a leitura realizada por Ronaldo Brito na década de 1970, essa noção de superação do moderno se faria mais evidente. Como visto, Brito aposta no neoconcretismo como “vértice e ruptura” do “projeto construtivo brasileiro”. Como propus pensar, o crítico realiza uma dupla negação,

¹⁷⁵ FER, Briony. “Judd’s Specific Objects”. In. *On Abstract Art*. New Haven, London: Yale University Press, 1997.

entendendo a defesa fenomenológica realizada pelo neoconcretismo como o caminho para o fim de uma experiência construtiva organizada.

A noção do construtivo que se reinventaria com o neoconcretismo – como vimos nas propostas teóricas de Hélio Oiticica – seria por vezes interpretada como um desvio, ou uma singularidade brasileira. As maneiras pelas quais o movimento reinterpretou o construtivo marcariam sua especificidade na história da arte, bem como garantiriam a influência do movimento para a arte brasileira que se desenvolveu posteriormente. Como defende Luiz Camilo Osorio, “o neoconcretismo foi uma contribuição efetivamente brasileira às linguagens construtivas, ao abrir uma perspectiva própria, singular, de reinvenção do moderno”.¹⁷⁶ Para Osorio, o neoconcretismo poderia ser considerado a experimentação de uma “arte brasileira concreta”.

Se de fato houve projeto construtivo brasileiro na arte, ele foi, desde seu início, construído por desvios. O neoconcretismo foi (apenas) um deles. Se ainda se quiser pensar o neoconcretismo como um ponto de virada, talvez possamos sugerir que o movimento consistiu em um grupo organizado de artistas que exploraram, de maneiras distintas, a reelaboração do pensamento construtivo. Isto é, um grupo de artistas que, juntos – em seu convívio, trocas e elaboração intelectual -, produziam trabalhos que se afastavam de um projeto programático. Estariam sugerindo, portanto, uma produção construtiva que compreendia as limitações de um projeto, ou seja, compreendiam que um projeto é um ideal, inevitavelmente à mercê dos desvios.

¹⁷⁶ OSORIO, Luiz Camilo. Op. cit., p. 39.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

_____. *Arte construtiva no Brasil - Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Ed. Melhoramentos/DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ASBURY, Michael. "Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism". In. MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge, MA; London: Institute of International Visual Arts and MIT Press, 2005.

BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. "Within the Organic Line and After". In. ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth. *Art after conceptual art*. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006, pp. 87–99.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

BÔAS, Glaucia Villas. "A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946 – 1951)". In. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2. pp. 197 – 219.

_____. "Estética de ruptura: o concretismo brasileiro". In. *VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 13, nº 1/ jan-jun de 2014 [2015].

BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

_____. *Experiência Crítica – textos selecionados*. Sueli de Lima (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CABAÑAS, Kaira M. “Learning from madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt”. In. *October*. Vol. 153. Summer, 2015, pp. 42 – 64.

_____. “O Monolinguismo do global”. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.119-134, jan.-jun. 2017.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo, geométrico e informal – A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

_____. “Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje”. In. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*, Belo Horizonte, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio. [et. al] *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

DUARTE, Pedro. *A Palavra Modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FER, Briony. “Judd’s Specific Objects”. In. *On Abstract Art*. New Haven, London: Yale University Press, 1997.

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

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

_____. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FOSTER, Hall. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O Complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRIED, Michael. “Arte e objetividade”. In. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, 2002, pp. 130 – 147.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Sobre arte Sobre poesia: (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Organização de Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism”. In. BOIS, Yve-Alain (et al.). *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, exh. cat., Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, 2001.

JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista sua dimensão filosófica*. Ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteio, 2016.

JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Complete Writings 1959 – 1975: gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints.* New York: The Press NSCAD, 2005.

KRAUSS, Rosalind. [et. al.] “The reception of the sixties”. In. *October*, vol. 69, summer 1994.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths.* Cambridge, MA: MIT Press, 1985.

LABRA, Daniela H. “Legitimação Internacional da Arte Contemporânea Brasileira, análise de um percurso: 1940-2010”. Tese de doutorado, PPGAV/EBA - UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

_____. “Internacionalização da arte brasileira a partir dos anos 80 e a construção de Hélio Oiticica e Lygia Clark como referenciais canônicos dessa produção artística”. *Arte & Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 33, julho 2017.

LEONIDIO, Otávio. “O Real e a História”. In. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 11, março, 2015, pp. 175 – 182.

_____. “Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil”. In. *Revista VISO – Cadernos de Estética Aplicada*, n. 13, jan.- jun., 2013.

MARTINS, Sérgio Bruno. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979.* Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

_____. “Phenomenological Openness. Historicist Closure: Revisiting the Theory of the Non-Object”. In. *Third Text*, vol. 26, issue 1, january, 2012, pp. 79-90.

_____. “*The Pulp of Color: Toward a Notion of Expenditure in Ferreira Gullar’s Neo-concrete Writings.*” *OCTOBER* 152, Spring 2015, pp. 103–120.

MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the sixties.* New Haven, London: Yale University Press, 2001.

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris.* Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

_____. “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.64, nov. 2002, pp. 5-21.

OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: Sesc-SP; Cosac Naify, 2016.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otília Beatriz Fiori Arantes (org.). São Paulo: EDUSP, 2000.

POTTS, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, modernist, minimalist*. New Haven/London: Yale University Press, 2000.

RAMOS, Nuno. “À espera de um sol interno”. In. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

SALZSTEIN, Sonia. “Construção, desconstrução”. In. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 90, Julho, 2011, pp. 103 – 113.

SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho; FERNANDES, Ronaldo Brito. *Donald Judd: cor, interação entre matéria e luz*. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. “Antônio Bento e a vanguarda artística brasileira no final da década de 1950”. *Arte & Ensaios*, Revista

do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, n. 16. julho de 2008, pp. 45-53.

SMALL, Irene V. "Insertions into Historiographic Circuits". In. *OCTOBER* Vol. 161, Summer 2017, pp. 69–88.

ZILIO, Carlos. "Da Antropofagia à Tropicália". *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, UFRJ, n. 18, 2009, pp. 114-147.