



## Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje<sup>1</sup>

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP

Admite-se hoje sem contestação que o neoconcretismo foi um momento privilegiado da arte moderna brasileira. Para Ferreira Gullar, mentor e importante teórico do movimento carioca, o neoconcretismo representa “o momento em que a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea e é também, e por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela é realmente vanguarda”.<sup>2</sup> Gullar compreendia o abandono do quadro de cavalete, a abolição das noções de moldura e base e o salto do plano pictórico para o espaço real como os pontos cruciais das experiências neoconcretas. Em sua opinião, o neoconcretismo antecipara-se, inclusive, aos movimentos internacionais, ao romper com as categorias tradicionais da arte e propor “uma linguagem efetivamente não figurativa, cuja expressão dispensa[va] um espaço metafórico para se realizar”.<sup>3</sup> Já Mário Pedrosa, outro defensor de primeira hora do neoconcretismo, aponta, como alguns dos maiores aportes do movimento, o convite à participação do espectador e a conseqüente quebra com o respeito tradicional pela ‘obra de arte’ e violação das fronteiras que os separavam.

Admite-se ainda que Lygia Clark e Hélio Oiticica foram dois de seus maiores representantes e que suas proposições forneceram os paradigmas para o movimento. Ferreira Gullar, por exemplo, refere-se às pesquisas empreendidas intuitivamente por Clark como “o processo deflagrador do que viria a ser chamado de arte neoconcreta,” ressaltando que foram seus *Casulos* e *Bichos* que o levaram a elaborar a noção de não-objeto. Embora tenha se integrado posteriormente ao movimento, Oiticica contribuiu ativamente, com seus *Relevos Espaciais*, *Núcleos* e *Penetráveis*, na busca de uma inter-relação efetiva da pintura com outras artes e na criação de uma nova linguagem, situada agora no espaço real, tridimensional. Seus primeiros escritos comprovam sua familiaridade com a obra e os textos de Kandinsky, Mondrian, Malevitch e outros artistas da vanguarda russa, bem como sua intenção

---

<sup>1</sup> A comunicação tem por objetivo refletir sobre a importância do neoconcretismo para a história mais recente da arte brasileira, discutindo a repercussão alcançada por suas propostas em diferentes momentos destes 45 anos que nos separam de sua fundação. Neste sentido, pretendo contrapor o debate artístico de vanguarda dos anos 1960, período que representa o fim do apogeu da arte abstrata no Brasil, aos textos da geração conceitual que emerge em cena na segunda metade da década seguinte. Além disso, pretendo retomar algumas das idéias elaboradas por Ronaldo Brito em seu ensaio *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, publicado em 1985, contextualizando a importância de sua contribuição para o resgate do neoconcretismo.

<sup>2</sup> Ferreira Gullar, *Arte neoconcreta: uma experiência radical*, *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro, Galeria de arte BANERJ, setembro de 1984.

<sup>3</sup> Ferreira Gullar, *Ferreira Gullar, Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira*. In AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*, Rio de Janeiro e São Paulo, MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 120.

de “levar adiante o caminho iniciado pelos grandes mestres do princípio do século”, em sintonia com as proposições do *Manifesto Neoconcreto*. Para Paulo Herkenhoff, a obra de Clark e Oiticica conta como “grande contribuição incisiva e singular do Brasil à história da arte ocidental”.<sup>4</sup> Ambos os artistas, com efeito, foram objeto de significativas exposições retrospectivas realizadas recentemente no exterior e foram apresentados, na XXII Bienal de São Paulo, de 1994, como “bússolas capazes de iniciar o público brasileiro na trajetória da arte contemporânea”, juntamente com Mira Schendel.

Indo na contracorrente deste pensamento, Rodrigo Naves, em artigo no qual discute os “desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”, critica a sobrevalorização crescente das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark em detrimento de vários de seus contemporâneos.<sup>5</sup> A partir da década de 1980, foi se criando, segundo Naves, “uma justificativa teórica para a superioridade das obras de Hélio e Lygia, apoiada no fato de que teriam antecipado um movimento necessário e irreversível da história da arte (...) que se caracterizaria por uma aproximação entre arte e vida, pela recusa aos suportes tradicionais e ao que seria uma relação contemplativa com as obras de arte”. Naves não questiona a importância dos artistas citados, nem tampouco o fato de que o trabalho de ambos tenha trazido novas questões para o ambiente artístico brasileiro dos anos 1960, algumas das quais de extrema importância para o discurso contemporâneo, mas rejeita uma interpretação finalista da história da arte, que analisa a história de “frente para trás” e transforma em critérios estéticos aquilo que antes era uma posição política, de priorização da vida sobre a arte. Ele também contesta o que chama de uma “adesão afetada e irrestrita” ao trabalho de Clark e Oiticica, que “põe de lado toda e qualquer liberdade na análise de suas obras” e impede que se volte o olhar para questões igualmente importantes que eram discutidas na época por estes e outros artistas.

Naves reivindica ainda a necessidade de “um olhar mais generoso e criterioso” sobre a arte moderna e contemporânea produzidas no país, que considere a “estranha complexidade da arte brasileira” a partir de seus “valores intrínsecos e de sua historicidade”, sem buscar em nossos artistas valores que antecipem ou endossem o sentido da arte européia ou norte-americana.

Não me interessa aqui retomar todas as questões abordadas por Naves em seu artigo, mas refletir sobre a importância do neoconcretismo para a história mais recente da arte brasileira analisando a repercussão alcançada por suas idéias em diferentes momentos destes 45 anos que nos separam de sua fundação. Primeiramente, cabe lembrar que o neoconcretismo teve vida curta enquanto movimento organizado. Dois anos após o lançamento do Manifesto foi realizada a terceira e última exposição neoconcreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 1961. Neste mesmo ano, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, espaço de divulgação das idéias do grupo carioca, foi reduzido drasticamente de tamanho. Outro fator que colaborou para o fim do movimento e o esfriamento da polêmica entre concretos e neoconcretos foi a mudança de Ferreira Gullar para Brasília, também em 1961, para assumir a direção da Fundação Cultural do Distrito Federal. Ao retornar para o Rio, no ano seguinte, Gullar renega sua experiência vanguardista para atuar, junto ao CPC da UNE, em defesa da cultura popular e da participação do intelectual na luta pela autonomia do país. Passa então a clamar por uma “arte popular revolucionária”, a serviço do povo e dos interesses efetivos da nação. A arte, declara em seu livro *Cultura posta em questão*, “deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público ao invés de ser apenas a face aparente do extremo subjetivismo de seu autor”.<sup>6</sup>

Na realidade, foi a polêmica com os concretos paulistas e sua noção de obra enquanto objeto, conduzida por Gullar, de um lado, e Waldemar Cordeiro, de outro, que uniu os artistas sitiados no Rio em torno de um eixo comum e forneceu o norte ao novo movimento. Ela teve início após a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, ganhou as páginas dos jornais por meio de um

<sup>4</sup> Paulo Herkenhoff, *Lygia Clark*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999, p. 7 (Catálogo de exposição).

<sup>5</sup> Rodrigo Naves, Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo, *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 64, novembro de 2002.

<sup>6</sup> Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 5,

acalorado debate entre os poetas em 1957, consolidou-se com a publicação do “Plano Piloto para a Poesia Concreta” em 1958, e explodiu com o lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, em 1959. Se até o início de 1957, paulistas e cariocas comprometidos com a defesa de uma linguagem abstrato-geométrica nas artes mostravam-se afinados em seu desejo de opor-se à sobrevivência de intenções literárias ou de qualquer referência à natureza na arte, em 1959 nada mais parecia unir os dois grupos.<sup>7</sup> O *Manifesto Neoconcreto* critica a “exacerbação racionalista” do grupo paulista e a prevalência da teoria sobre a obra, propondo “uma nova compreensão de toda a arte dita abstrata, de caráter geométrico, com o objetivo de eliminar os preconceitos cientificistas que cria[va]m uma barreira entre essa arte e o público”. Seus signatários procurariam corrigir o “dogmatismo” da arte concreta e romper com seu apego a determinados esquemas perceptivos por meio da revalorização do corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora”, da intuição e da experimentação na prática artística. Sem renegar a “capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas”, o *Manifesto* defendia a idéia de que, na linguagem artística, “as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação”.<sup>8</sup>

As pesquisas de alguns participantes do movimento evoluíram rapidamente em direção a um questionamento da noção da obra de arte e do papel do artista, conduzindo a uma reformulação da relação sujeito-objeto artístico e a uma alteração dos comportamentos tradicionais de experiência estética. O artista, atuando agora entre a brincadeira e a reflexão, entre a construção e o acaso, procurava suprimir a distância entre espectador e obra, desmistificar a noção de obra de arte e afirmar a identidade entre o artista e os outros homens, incentivando a capacidade criativa de cada indivíduo. Cabe, porém, ressaltar, como o fez Gullar em texto publicado três décadas após a dissolução do grupo, que

(...) nem todos os artistas que participaram do movimento estavam igualmente engajados nas posições radicais que os documentos manifestam. Pintores como Aluísio Carvão e Hércules Barsotti não chegaram a romper com o quadro enquanto suporte da expressão estética: cumprem ainda dentro dele uma etapa que Lygia saltara. Willys de Castro e Hélio Oiticica rompem com o quadro, mas a partir de outras preocupações e orientam seu trabalho em direção distinta, enriquecendo o movimento.<sup>9</sup>

Também Ronaldo Brito, em estudo sobre o neoconcretismo que discutiremos adiante, distinguiu duas alas no movimento neoconcreto:

(...) a ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amilcar de Castro); (...) e a que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lígia Pape). O humanismo na ala 1 tomando a forma de uma sensibilização do trabalho de arte, significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua ‘aura’) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial. Na ala 2 ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte

---

<sup>7</sup> Veja-se, a este respeito o texto de Waldemar Cordeiro publicado em 1957, no qual ele acusa os concretistas cariocas de não terem dado “o salto qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos”, afirmando que a diferença entre os dois grupos “é mais profunda do que pode parecer à primeira vista”: “Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações. [Se, para os artistas de São Paulo,] a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real, [no trabalho do grupo do Rio de Janeiro], a problemática surrada do neoplasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de figura-e-fundo, sem rigor estrutural e – principalmente – sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo que se dilui, sem meta precisa, em seus meandros.” Waldemar Cordeiro, “Teoria e prática do concretismo carioca”, in Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 134-135. Artigo publicado originalmente na revista *Arquitetura e Decoração*, abril 1957.

<sup>8</sup> *Manifesto Neoconcreto*, publicado na edição de 23 de março de 1959 do *Jornal do Brasil* e assinado pelos seguintes artistas: Ferreira Gullar, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Lígia Pape, Theon Spanudis e Franz Weissmann. Estes sete artistas participaram da I Exposição Neoconcreta. Mais tarde, integraram-se ao movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Fortes de Almeida e Cláudio de Melo e Souza.

<sup>9</sup> Ferreira Gullar, *Arte neoconcreta: uma experiência radical, Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961*, *op. cit.*

vigente. Ambas tinham uma posição crítica diante do empirismo concretista (...) e temiam especialmente a perda da especificidade (...) do trabalho.<sup>10</sup>

De qualquer forma, ao abrir-se a componentes lúdicas e simbólicas sem subscrever à definição do artista como gênio criador, o neoconcretismo ofereceu de fato novas perspectivas de trabalho a todos aqueles que, opondo-se à arte figurativa, não se identificavam com o chamado “objetivismo mecanicista” das doutrinas construtivistas nem com o caráter aparentemente subjetivo e narcísico da pintura informal. Entretanto, estabelecidas as divergências com o grupo de São Paulo e elucidadas suas propostas, o grupo do Rio de Janeiro, que jamais fora extremamente coeso, diluiu-se, e seus membros deram prosseguimento às experimentações então em curso de forma individual.

Se, como observa Frederico Morais, o debate estético dos anos 1950 “procurava afirmar a especificidade do fenômeno plástico-visual, a autonomia da forma em relação ao aspecto anedótico e/ou temático”,<sup>11</sup> na segunda metade dos anos 1960, novas questões passaram a inquietar os artistas da jovem vanguarda carioca e paulista, em especial sobre a função e da responsabilidade social do artista. Ao findar a euforia desenvolvimentista que marcara os anos 1950, a adesão irrestrita ao vocabulário abstrato geométrico-construtivo, a busca de uma linguagem universal, a preocupação com um acabamento requintado cederam lugar a um interesse por imagens de segundo grau e por temas locais e populares, relacionados à atualidade do país, a uma atração por materiais menos nobres, precários e de uso corrente. A referência a Mondrian e Malevitch parecia não fazer mais sentido para boa parte dos artistas, que queriam estabelecer um contato direto e imediato com o público. Em sintonia com o que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, retoma-se uma linguagem figurativa, de caráter alusivo e não mais atrelada a uma representação do “real”. Entretanto, busca-se agora assumir a condição de subdesenvolvimento do país e fundar uma linguagem artística própria, condizente com esta situação. O sonho de que o país pudesse um dia ocupar um lugar privilegiado no concerto internacional de nações e acertar o passo com as nações mais desenvolvidas desfazia-se.

Do grupo neoconcreto, Oiticica, em concordância com o pensamento de Gullar mas sem submeter seu trabalho a qualquer tipo de concessão didática, foi certamente um dos artistas mais preocupados, durante a década de 1960, em conferir à sua prática uma dimensão política que contribuísse para criação de “uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias”. Em sua opinião, o fenômeno da vanguarda no Brasil dos anos 1960 “não [era] mais uma questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas”. Para “abolir o colonialismo cultural ainda presente” e “criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira”, ele julgava necessário enfrentar algumas questões, perguntando-se

como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts*, mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, abertas.<sup>12</sup>

No texto de sua autoria publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica discorre ainda sobre as “múltiplas tendências” vanguardistas então em curso no Rio de Janeiro e em São Paulo, procurando extrair dos “esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente”. Apesar de entender que a “falta de unidade de pensamento [era] uma característica importante” do momento em que viviam, ele acreditava ser possível – e mesmo essencial – identificar

<sup>10</sup> Ronaldo Brito, *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 1999. p. 58.

<sup>11</sup> Frederico Morais, *A crise da vanguarda no Brasil. Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, p. 80.

<sup>12</sup> Hélio Oiticica, *Esquema Geral da Nova Objetividade, Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 97.

as principais características da nova arte brasileira para diferenciá-la das grandes correntes dominantes no plano internacional (...). Seriam elas: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc...); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas; e 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Vemos que vários dos tópicos escolhidos por Oiticica para traçar o perfil da jovem vanguarda brasileira derivam de sua experiência neoconcreta (vontade construtiva geral, superação do quadro de cavalete, participação do espectador). Entretanto, o salto solitário para o espaço real, dado pelo artista no fim dos anos 1950, e o desejo de dessacralizar a noção de obra de arte transformam-se agora em buscas de proposições coletivas e novas formulações do conceito de antiarte. Além disso, exige-se do artista um forte engajamento social e a tomada de posição frente aos problemas políticos. Antigos participantes do movimento neoconcreto mostrar-se-iam avessos a esta conclamação. Lygia Clark, por exemplo, seguiu seu caminho mantendo-se distante do intenso debate sobre a necessidade de conversão do artista à militância.<sup>13</sup> Em texto publicado no catálogo da mostra *Opinião 66*, intitulado “Nós recusamos”, ela enfatizou o caráter singular de seu trabalho, calcado na participação cada vez mais intensa do espectador, questionando:

O que se passa a meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de elite. Então que se volte para a arte popular – esperando encher o fosso que os separa da maioria. Conseqüência: eles rompem os laços que os atavam ao desenvolvimento da arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local. Eu vejo um outro grupo que sente lucidamente a grande crise da expressão moderna. Os que fazem parte disso procuram negar a arte, mas não acham nada mais para expressá-la do que exatamente obras de arte. Eu pertencço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui. Isto porque: (...) Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive.<sup>14</sup>

A decretação do AI-5, em 1968, provocou uma verdadeira fratura no panorama cultural brasileiro, dificultando o debate e a troca de idéias e obrigando diversos artistas e intelectuais a escolher o exílio. Se em 1968 a segunda edição da Bienal de Artes Plásticas da Bahia foi fechada no dia seguinte à sua abertura, em 1969 a censura proibiu a realização da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira da IV Bienal de Paris. Tal atitude provocou um boicote internacional à X Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano de 1969. No início dos anos 1970, a herança experimental neoconcreta, em especial seu apelo para que o artista assumisse o papel de ‘proposicionista’, ou mesmo de educador, e o espectador se transformasse em participador parecia sobreviver nas manifestações de arte-na-rua, apesar do controle e da censura da ditadura. Dando seqüência a eventos promovidos nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro desde o final dos anos 1960, como *Arte no Aterro*, Frederico Morais organiza, de janeiro a agosto de 1971, os *Domingos da Criação*, eventos nos quais o público lidava com os mais diversos materiais com o objetivo de exercitar livremente sua criatividade.<sup>15</sup> Como pressupostos teóricos, a idéia de que “o museu deve[ria] preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador”, já que “em seu estado atual, a arte substituiu a coisa [objeto] pela atividade, [sendo] o artista o autor de uma estrutura inicial, [cujo] viver ou desabrochar depende do nível de participação do público”.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Entretanto, isso não significa dizer que, em um sentido mais amplo, de libertação e desalienação do indivíduo, seu trabalho não tivesse, como o de Oiticica, forte conotação política.

<sup>14</sup> Lygia Clark, “Nós recusamos”, in *Lygia Clark*, Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 30-31 (Catálogo de Exposição).

<sup>15</sup> Segundo Frederico Morais, participaram das manifestações por ele propostas, intituladas *Um Domingo de Papel*, *O Domingo por um Fio*, *O Tecido do Domingo*, *Domingo Terra-a-Terra*, *O Som do Domingo* e *O Corpo-a-corpo do Domingo*, um público de 2 a 5 mil pessoas por evento.

<sup>16</sup> Frederico Morais, *op. cit.*, p. 105-106.



Na segunda metade dos 1970, entretanto, o debate artístico de vanguarda muda uma vez mais de foco. Artistas e críticos comprometidos com a defesa de uma investigação conceitual da função da arte passam a criticar abertamente o caráter “pseudo-transgressor”, de fundo romântico, dos projetos de transformação do indivíduo e de inserção da arte na vida cotidiana, denominando-os de “sintomas histéricos de tipo furioso”.<sup>17</sup> Se Frederico Morais definia o artista de então como um “guerrilheiro”, capaz de tudo transformar em arte, mesmo o “mais banal evento cotidiano”, visando “a um alargamento da capacidade perceptiva do homem e a um enriquecimento do indivíduo”,<sup>18</sup> Ronaldo Brito e José Resende repudiavam, no texto “Mamãe Belas-Artes”, qualquer tentativa de usar a arte como instrumento revolucionário. Para eles, “não se tratava mais de propor a revolução via arte, ou de criar um novo repertório de formas de modo a promover rupturas”, mas de “construir um ponto de vista diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica” que permitisse “desarticular o mito da arte” e criar “uma nova estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado”.

Fazendo da discussão, definição e interpretação da arte o próprio campo do trabalho do artista, os “conceituais” descartavam ainda possibilidade de situar-se à margem do mercado, afirmando que é “na discussão com o mercado que a produção contemporânea se estabelece”. Neste sentido, entendiam que “a estratégia malandra de aproveitar as brechas de uma instituição precária para introduzir os trabalhos, a sua inocente crença no poder transgressivo dos trabalhos isoladamente, significava de fato aceitar as regras do jogo”.<sup>19</sup> A produção contemporânea, a seu ver, exigia “uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico”, sem “compor nenhuma síntese reconfortante”. Preocupados em entender o “jogo do mercado local com suas especificidade”, percebiam a precariedade do mercado brasileiro e sua ausência de interesse pela produção que veiculava, mas defendiam a necessidade de uma estrutura mais sólida de museus e galerias. Entretanto, como revela a observação de Anna Bella Geiger a situação destes artistas era extremamente complexa: “Não sab[ia]mos o que fazer com uma produção inteira que se por um lado discut[ia] a inserção de sua linguagem no circuito, por outro ainda precisa[va] pleitear sua absorção por um mercado ainda inexistente para esse tipo de produção”.<sup>20</sup>

A certeza de que essa “estratégia de intervenção cultural” somente vingaria se produzisse leituras contemporâneas ao lado de linguagens contemporâneas, fez com que alguns dos integrantes desta nova “vanguarda” se dedicassem ao estudo e à análise da arte brasileira atual e do passado. Como relembra Rodrigo Naves no artigo citado no início deste texto, nos idos dos anos 1970, tanto ele, quanto críticos como Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Alberto Tassinari e Paulo Venâncio Filho, viam-se “ainda obrigados a, simultaneamente, tentar avaliar e compreender a produção contemporânea e [se] voltar também para as obras modernas (...) pois seria inútil tentar formular critérios para a avaliação das obras contemporâneas se não se estabelecesse um mínimo de organicidade dessa produção com a tradição moderna que, bem ou mal, tínhamos produzido”.

Um dos estudos resultantes da inquietação que sentiam a respeito da falta de teorização consistente sobre a arte moderna brasileira foi o livro *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, de autoria de Ronaldo Brito, publicado em 1985 mas escrito dez anos antes, no auge da discussão acima mencionada. Referência obrigatória na historiografia sobre as vanguardas construtivas no Brasil, este livro foi um marco no processo de retomada de interesse pelo neoconcretismo. Atualizando as idéias de Ferreira Gullar, Brito reafirma a radicalidade do neoconcretismo, contrapondo-o ao

---

<sup>17</sup> Cf. José Resende e Ronaldo Brito, *Mamãe Belas-Artes*, *O Beijo*, n. 2, 1977. Reproduzido em *Arte Brasileira Contemporânea*, Caderno de Textos 1, Espaço ABC, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

<sup>18</sup> Frederico Morais, O corpo é o motor da obra, In BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Texturas, dicções, ficções, estratégias, Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.

<sup>19</sup> ZILIO, Carlos *et al.*, O boom, o pós-boom e o dis-boom. In BASBAUM, Ricardo (Org.), *op. cit.* Artigo publicado originalmente na edição de 3 de setembro de 1976 do jornal *Opinião*.

<sup>20</sup> Anna Bella Geiger, Depoimentos, In *A Contemporaneidade*. Homenagem a Mário Pedrosa, *Revista Módulo*, Rio de Janeiro, novembro de 1982. *Apud* Dária Gorete Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger: paisagens conceituais*. Tese de Doutorado, ECA/USP, 2004, p. 19.

“esquematismo reducionista” dos concretos e descrevendo-o como “uma série de experiências de laboratório” que “colocaram as questões mais avançadas e produtoras de ruptura da época”.

Em sua opinião, a introdução das vanguardas construtivas no Brasil marca o momento em que “o meio da arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente”. Entretanto, embora considere que o concretismo tenha representado, nos anos 1950, a única forma de estratégia cultural capaz de opor-se às correntes nacionalistas, intuitivas e populistas então em voga, Brito revela-se extremamente crítico quando analisa esse<sup>21</sup> movimento, definindo-o como uma “ideologia cientificista e desenvolvimentista” que resultou em um “desvio mecanicista” e “limitou-se (...) à experiência retiniana”, censurando ainda a “racionalidade programática e o teorismo paulistas” e seu “fetiche do tecnológico”. No outro pólo de seu estudo, situa-se o movimento neoconcreto, que busca um “retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho da arte, um resgate da noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta”. Ao optarem pelo caráter expressivo da arte os neoconcretos, afirma Brito, “deslocaram-se do eixo funcionalista ao redor do qual giravam as tendências construtivas, o que permitiu a manutenção de um espaço experimental aberto (...) e tornou possível uma relativa negatividade dentro da tradição construtiva”.

Vanguarda de tipo aristocrática, o neoconcretismo privilegiava o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social e beneficiava-se da ausência de pressões por parte do mercado, operando de um modo quase marginal em um circuito bastante atrasado. Todavia, sua prática questionadora das convenções artísticas, sua inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal, sua abertura ao excesso e ao aleatório resultaram em uma mudança do estatuto social da arte no Brasil. “Apolítico, o neoconcretismo contribuiu mais do que nenhum outro movimento no âmbito da produção visual para politizar a arte no Brasil, pelos mecanismos que acionou e pelos efeitos de sua prática adogmática e questionadora”, afirma o crítico.

Sua análise vai além ao lançar a hipótese de que o neoconcretismo deve ser considerado “o resultado de uma crise local: a impossibilidade de os agentes culturais brasileiros continuarem pensando no interior do quadro de referência construtivo exclusivamente”. A seu ver, ele “representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão. Em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade de vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira”.

Em seu livro, Brito não se atém às contribuições de Clark e Oiticica e pouco discute obras ou trabalhos específicos. Opta, ao contrário, por apresentar uma visão geral do movimento e analisar suas principais idéias. Ele entende o movimento neoconcreto como uma experiência finda no tempo e não como um modelo, mas reconhece sua grande importância para a história das artes no Brasil, definindo-o como o ponto máximo do ideário construtivo no Brasil. Sua análise serve-se de parâmetros contemporâneos para elucidar o passado, embora retome várias das idéias divulgadas na época por Gullar. Discute a relação ambígua do neoconcretismo com o mercado de arte, mas aponta sua oposição ao sistema de arte tradicional. Seus experimentalismos serviram, naquele momento, para “introduzir no circuito da arte brasileira o conceito de intervenção crítica”, algo que talvez não mais acontecesse com as manifestações de arte-na-rua dos anos 1970. Construindo um forte – e a meu ver exagerado – antagonismo entre concretos (dogmáticos e racionais) e neoconcretos (intuitivos e sensíveis), ele aponta que o movimento paulista pautou-se por uma importação passiva de propostas e conceitos alheios a nossa realidade, enquanto o movimento carioca soube agir com maior liberdade em relação às matrizes internacionais e adaptar de forma eficaz os ideais construtivistas ao contexto sócio-cultural brasileiro. Dentro desta ótica, o neoconcretismo é entendido como uma “importante manobra da produção de arte brasileira no sentido da conquista de uma autonomia mais ampla em face dos modelos culturais dominantes”. Se algumas das interpretações de Brito merecem ser aprofundadas ou mesmo revisadas, fato é que seu estudo colocou o neoconcretismo de novo em cena, dando início a um debate que até hoje encontra-se em aberto.