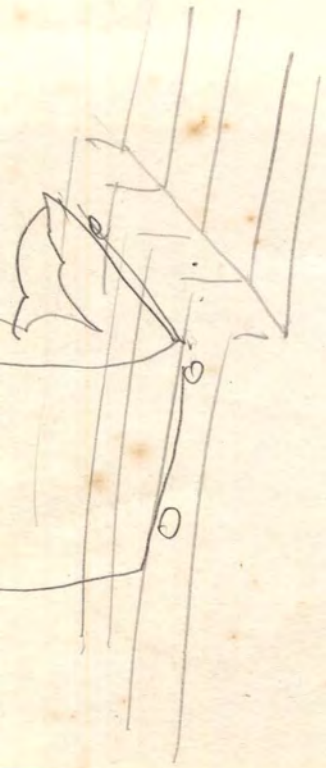


FOTOS, CUBOS, TOBISSET, M.I. + FOTOS EXPOSIÇÃO NEOCONCRETA 1961 M.I.A.M. S. PAULO  
DECADA 50 9 PRECURSORES, SEGUIDORES, INFLUENCIADOS OU QUE  
ATÉ 1959 PRODUZIRAM ALGUMAS OBRAS BASEADAS NA GEOMETRIA E NO RIGOR.

ABRAHAM PALATNIK (RIO)  
ALMIR MAVIGNIER ( )  
IVAN SERPA (RIO - FALECIDO)  
MARY VIETRA (BASILÉA)  
LYGIA CLARK (PARIS) ARMANDO FERRARI (S.P. - FALECIDO)  
LYGIA PAPE (RIO)  
RUBEM LUDOLF (RIO) UBI-BAVA (RIO)  
DÉCIO VIETRA (RIO)  
HERCULES BARSOTTI (S.P.)  
WALDEMAR CORPEIRO (S.P. - FALECIDO)  
LOTHAR CHARLOUX (S.P.)  
WILLYS DE CASTRO (S.P.)  
LUIZ SACILOTTO (S. ANDRÉ)  
FRANZ WEISMANN (B.H. E RIO)  
KAZMER FEJER (S.P.)  
ALEXANDRE WOLNER (S.P.)  
GERALDO DE BARROS (S.P.) verificar CLAUDIO DE MELO E SOUZA (RIO) CARTAZES NEO-CONCRETOS NO

MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA (S.P.)  
JUDITH LAUAND (SP.)  
ALUYSSIO CARVÃO (RIO)  
HÉLIO OITICICA (RIO - FALECIDO)  
RUBEM VALENTIM (RIO - FALECIDO) (BRASILIA)  
ANTONIO MALUF (S.P.)  
ALFREDO VOLPI (S.P.)  
ALDO BONADEI (S.P. FALECIDO)  
MILTON DACOSTA (RIO)  
SANSON FLEXOR (S.P. FALECIDO)  
LEOPOLDO RAIMO (S.P.)  
AUGUSTO DE CAMPOS (S.P.)  
HAROLDO DE CAMPOS (S.P.)  
RONALDO AZEVEDO (S.P.)  
DÉCIO PIGNATARI (S.P.)

PEDRO XISTO (S.P. ou ?)  
CASSIANO RICARDO (S.P. - FALECIDO ?)  
HERNAN BANDEIRA (RIO - FALECIDO)



# Instituto de arte contemporânea



12 PRATT  
12 PRATTINHO  
12 SÓPA

12 xicaras  
12 pires





## I - TÓPICO

### I - O NEO-CONCRETISMO e o ambiente Cultural Brasileiro na época.

- a) Quais os objetivos do Grupo Neo-Concreto dentro do ambiente cultural e mais especificamente dentro do circuito de arte brasileiro?
- b) Como ocorreu o processo de absorção pelo circuito de arte da produção do Grupo Neo-Concreto? Havia uma defasagem entre esta produção e as exigências do circuito?
- c) Seria possível situar alguns temas de polêmica originadas pela ação e/ou pela produção do Grupo Neo-Concreto?

### II - NEO-CONCRETISMO E CONCRETISMO.

- a) Como você pensa a relação do Neo-Concretismo com o Concretismo: prioritariamente em termos de continuidade ou, ao contrário, em termos de ruptura?
- b) Ao nível da produção especificamente quais seriam as semelhanças e as diferenças?
- c) Quais os principais pontos da conhecida polêmica CONCRETISMO NEO-CONCRETISMO?

### III - FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PROPOSTAS DO NEO-CONCRETISMO.

- a) Paralela à aceitação, pelo menos parcial, da tradição Construtivista e Concretista o Grupo Neo-Concreto sofreu influência de outras teorias ou escolas artísticas?
- b) Aparentemente algumas produções Neo-Concretas - As Cintas de Moebius de Lygia Clark, por exemplo, - estão relacionadas com a Ciência e o pensamento Matemático. Até que ponto seria possível falar num influxo da Matemática Moderna, pelo menos ao nível da especulação intelectual, sobre o Grupo Neo-Concreto?
- c) Quais as relações entre o trabalho dos Neo-Concreto e a produção Contemporânea Brasileira ou Internacional? Seria plausível falar num caráter antecipatório de movimento em relação às tendências mais recentes como a MINIMAL ART, a BODY ART e a ARTE CONCEITUAL?

① Seria possível pensar o Concretismo e o Neo-concretismo como duas respostas culturais, específicas e contrárias entre si, ao projeto desenvolvimentista brasileiro dos anos 50 e 60?

② Seria possível estabelecer uma diferença básica entre o Concretismo e o Neo-concretismo em termos de política cultural? Haveria um modo específico de cada um frente às propostas culturais dos chamados Centros adiantados?

Instituto de arte contemporânea



NEOCONCRETISMO: VÉRTICE E RUPTURA DO PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO

( UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO VISUAL NEOCONCRETA )

RONALDO BRITO

Instituto de arte contemporânea

O manifesto neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica frente ao desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte ~~xxx~~ não-figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie. Dada e surrealismo são nominalmente citados como movimentos retrógrados. Mondrian, Pevsner e Malevitch são os pontos de referência básicos. O texto delimita, assim, o que seria de início a área de operação neoconcreta: as ideologias construtivas, com suas leituras evolucionistas da História da Arte, suas propostas de integração social e suas teorias produtivas. O neoconcretismo permanece interessado na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva - a arte como instrumento de construção da sociedade.

É nos limites dessa positividade que, em princípio, programa sua atuação. E é portanto nesse quadro que se pode analisar a sua intervenção - a validade e o interesse de suas proposições, sua eficácia e, afinal, o índice de negatividade que conseguiu impor em seu contato com a tradição construtiva. Sim, porque não há dúvida quanto a origem construtiva do movimento. Mas a questão é estudar o modo como ela se deu e como seguiu evoluindo. A especificidade neoconcreta está, nesse plano, em seu caráter contraditório. Encerrado em linhas gerais às ideologias construtivas, o discurso neoconcreto é ao mesmo tempo, e de uma maneira mais ou menos explícita, uma denúncia da crise dessas ideologias. Preso às duas delimitações mais amplas, ele polemiza (pela própria prática dos artistas, inclusive) com seus postulados e opera de modo a rompê-los parcialmente. Esta, a verdade neoconcreta - a de ter sido o vértice da consciência construtiva brasileira, produtor das formulações talvez mais sofisticadas nesse sentido, e simultaneamente o agente de sua crise, abrindo caminho para sua superação no processo de produção de arte local.

Voltemos ao manifesto, ao programa inicial, para examinar a espécie de intervenção que o neoconcretismo pretendia realizar no corpo da tradição construtiva. No defasado ambiente cultural brasileiro, as baterias neoconcretas estavam então voltadas para o concretismo: promovia-se afinal a cisão, após uma luta <sup>interna</sup> nem sempre surda ao longo de alguns anos. Essa luta, como se sabe, tomou contornos geográficos explícitos - Rio de Janeiro x São Paulo. Mas, evidentemente, não se passou nesse



terreno. As explicações de Mário Pedrosa, girando em torno do teorismo paulista e do espontaneísmo carioca, centradas até sobre aspectos paisagísticos, são apenas uma manobra circunstancial, senão tática, para evitar uma questão decisiva cujos contornos não estavam ainda claros.

Rapidamente, vamos traçar os primeiros passos do concretismo no Brasil. No Rio de Janeiro, com o início da década de 50, formou-se o Grupo Frente, de onde sairiam muitos dos futuros neoconcretos. A apresentação de Mário Pedrosa para a II Exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, em 1955, não mencionava o concretismo, bem sequer as tendências construtivas. E talvez não pudesse - do grupo, ~~xxxxxx~~ de Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica, Aluisio Carvão e Franz Weissman, fazia parte uma pintora primitiva, Elisa Martins Silveira. Essa reunião ~~xxxxxx~~ é típica de um ambiente extremamente dispersivo e despreparado para abrigar o trabalho de arte enquanto pesquisa específica. Mas representava já um núcleo de reação. Os valores que se pode perceber nas palavras de Pedrosa são da ordem de uma política de arte - " Não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou acaso. A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi: horror ao ecletismo. São todos eles homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e todos, colocando-a acima de tudo e todos - a liberdade de criação."

A questão, como se vê, ainda não era impor uma ideia construtiva da produção de arte. Era, primordialmente, livrar a arte das malhas do mundanismo e da condição de sub-ítem de programas partidários, dentro dos quais ~~xxxxxx~~ desempenhava um papel de simples propaganda ideológica. O Grupo Frente, a seu modo algo desarticulado, significava uma afirmação da especificidade do trabalho de arte e tentava instaurar a possibilidade de se pensá-la seriamente. A ausência de uma posição produtiva firmada talvez fosse essencialmente tática - defender explicitamente a linguagem geométrica - maciçamente dominante no interior do grupo - poderia ser uma manobra arriscada, que conduziisse a um isolamento ainda ~~xxxxxx~~ maior.



Basta pensar um pouco na situação da arte moderna naquele momento no país. Sem dúvida, como escreve Gullar em 1960, Portinari era a figura dominante, seguido talvez de Segall, Di Cavalcanti e Pancetti, entre outros. Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas amplas - simplificando, digamos que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto da brasilidade - e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação. A leitura que Portinari, por exemplo, fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica apenas, não alcançava as operações pelas quais se estava rompendo os esquemas formais dominantes.

Seria talvez um exagero afirmar que esses trabalhos estavam profundamente ancorados em nosso campo cultural. Mas se tornaram em parte instrumentos de setores políticos no plano da luta ideológica e, mais do que isso, tinham por certo a disposição a máquina da arte, a precária máquina da arte moderna no Brasil. Havia uma massa de investimentos intelectuais, mais do que diretamente financeiros, jogada sobre eles. Comparados com a linguagem nada denotativa dos construtivos, esses trabalhos significavam muito. Podiam ser discursados por meio de uma retórica social e humana. Estavam dentro, em suma, do sistema vigente de representação do real, a pesar de seus "avanços", o que possibilitava instrumentalizá-los em polêmicas mais gerais.

Era precisamente esse sistema de representação que o projeto construtivo atacava. Em suas linhas diversas, havia uma constante: a busca de uma arte não-representativa, não-metafórica. A partir do rompimento do espaço visual renascentista, centrado na perspectiva, e a partir sobretudo de Cézanne e dos cubistas, a arte ganhou consciência de sua especificidade e abandona, digamos, o empirismo. Passa a ser tomada sobretudo como um modo de conhecimento, com uma organização formal rigorosa, irreduzível ao senso comum. A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve sobre a evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão progressiva dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte - sua tentativa é a de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, atribuí-la uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica.



A arte abstrata surgira como uma medida de emancipação do trabalho de arte: uma afirmação de sua autonomia frente à realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e formalização, necessários afinal a todo processo de conhecimento. Mas enquanto os diversos <sup>in</sup> formalismos abstratos aproximaram-se mais e mais do sensível, do mítico, do plano romântico da inspiração, as tendências construtivas radicalizaram até o seu caráter racional, abstrato, buscando integrá-la à ciência e à técnica no processo de transformação social. A arte deixava o seu lugar à sombra, fora do Logos, fora da História, e passava a integrar a ordem dos saberes práticos e do conhecimento positivo.

A leitura construtiva da arte representou a seu tempo, nos anos 20 e 30, um passo adiante, um passo decisivo. Abriu caminho para uma consciência inteligente dos processos de produção em arte, contribuiu para desvelar sua opacidade: tornou-se possível investigar os meios que colocava em ação enquanto linguagem, isto é, enquanto sistema da significação. E com isso atacou toda a tradição metafísica atrelada à produção de arte no ocidente. Ouçamos um dos principais teóricos construtivos, Michel Seuphor, fundador (ao lado do uruguaio Torres Garcia) da revista Cercle et Carré: "A arte será submetida à nossa vontade de certeza e precisão, aos nossos esforços no sentido da consciência de uma ordem. Como tudo aquilo que sai do nosso cérebro ou de nossas mãos será examinada, passará por um rigoroso controle."

As tendências construtivas são inicialmente uma <sup>ocorrido</sup> resposta ao corte ~~xxxxxxx~~ no interior da produção de arte e em seu estatuto social a partir do cubismo. Tratava-se não apenas de transformar procedimentos, métodos e teorias de produção, mas repensar uma atividade cuja inserção social já não se fazia mais "naturalmente". Era necessário reavaliar suas significações mais amplas. O desenvolvimento do modo de produção capitalista colocara em crise a posição tradicional da arte, ao mesmo tempo em que criara condições para o seu estabelecimento como atividade autônoma, com suas próprias instituições. Rompido o estatuto social da arte, rompida a própria arte como então se apresentava.

A resposta da economia capitalista ~~para~~ essa nova situação foi a edificação do



mercado como conhecemos. Um sistema com características particulares e destinado não apenas a abastecer produtos de arte, mas a solicitá-los, a orientá-los, a dirigi-los. Um sistema com velocidade suficiente para acompanhar o processo de produção e que funciona mais ou menos com um aparelho ideológico: sua função social é registrar e acumular os sentidos dos trabalhos para, em seguida, devolvê-los à circulação devidamente inscritos com as marcações das ideologias dominantes. Um canal por onde estão obrigados a passar todos os trabalhos de arte, na medida mesma ~~xxx~~ em que pretendam sê-los.

As tendências construtivas, por sua vez, surgiram como respostas possíveis no plano da produção e, por extensão, no plano da ação cultural, a essa ruptura ocorrida em dois eixos: no meio da própria inteligência do trabalho de arte e no modo de sua inserção e circulação social. Daí, o seu desenvolvimento obedecer linearmente essa dupla preocupação - a questão sempre foi, para as ideologias construtivas, construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria construção social. É óbvio que isso nem sempre ocorre explícita ou manifestamente, mas é uma delimitação epistêmica.

Ao contrário do dadaísmo e do surrealismo (respostas outras à mesma crise), os movimentos de extração construtiva operaram sempre e necessariamente no sentido de uma integração funcional da arte na sociedade. A sua intervenção é de natureza didática, como todas as forças liberais, acredita na Educação com e maisúculo - o seu esforço mais constante é no sentido de estetizar o ambiente social, educar esteticamente as massas. Imediatamente após os seus surgimento, assumiam mesmo um caráter quase messiânico: traziam a nova ordem plástica, adequada à nova ~~xxxxx~~ harmonia social. Falavam para o novo mundo, para o novo homem. Não é difícil vê-las, enfim, como representante estética da utopia capitalista, conselho cultural de um sólido e liberal governo social democrata.

Implicados nas malhas da ideologia do desenvolvimento tecnológico, na crença de uma progressiva racionalização das relações sociais, tendo como horizonte uma hipotética sociedade onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos de posições de classe, De Stijl, Suprematismo, Cercle et Carré, Bauhaus e mais tarde um pouco a Arte Concreta estavam empenhados numa



transformação do trabalho de arte que pudesse conciliar os interesses desse quadro geral. De um modo geral, desloca-se a posição "romântica" do artista, pensado agora não mais como ser inspirado, restrito ao âmbito mítico da "criação", e sim como produtor social especializado. O artista passa a ser um produtor estético (ainda estético...), com autoridade delegada pela coletividade.

Momento, como dissemos, positivista. A vontade de construção (o vouloir construir os fantasmas que ainda ~~xxxxxxx~~ envolviam a arte, era a razão, no campo agora da formalização artística, em seu conhecido esforço para eliminar os resíduos do pensamento pré-científico. As tendências construtivas se colocavam resolutamente ao lado da civilização tecnológica na luta pelo domínio da natureza e pela racionalização dos processos sociais. O que <sup>havia</sup> há de especificamente transformador, para a produção de artes, era basicamente sua afirmação do caráter racional, não metafísico, da arte e a investigação que abriu nessa direção.

Pouco importa que as "idéias" de muitos artistas construtivos (como as de Mondrian, de teor teosófico) estivessem no registro do delírio religioso, nem que suas próprias produções (por exemplo: o Monumento à III Internacional, de Tatlin) fossem inviáveis concretamente, o que contou foi a disposição positiva com que enfrentaram a produção da arte e o seu esforço para formular métodos e sistemas que sobreviveriam ao próprio produto como autênticos conceitos estabelecidos ao longo de um trabalho de conhecimento. Esses conceitos tinham como objetivo principal assegurar a sequência da investigação em arte em bases inteligentes e socializadas. Ainda hoje permanecem até certo ponto pertinentes na luta contra a arte como produto arcaizante, região social retrógrada, mais ou menos análoga à religião, onde seriam investidos sobretudo desejos de um tipo sublimado, culpado e culpabilizante, desempenhando uma função regressiva e reacionária.

As tendências construtivas em conjunto representavam acima de tudo uma ação no sentido de repropor um lugar social para a arte. Mas um lugar de fato ao sol, do lado das realizações práticas, e não mais à sombra, perto do sonho e do inconsciente, num terreno mítico. Para isso, transformaram a estética num ramo de saber



prático, com aplicação cotidiana, isto é tentaram ao máximo conquistar essa posição em seu contato político com os estados e as instituições.

É necessário entretanto distinguir as várias posições em jogo no interior das chamadas tendências construtivas. Presas, como acreditamos, numa estrutura semelhante, elas tiveram práticas até certo ponto diversas e permitem esclarecimentos teóricos fundamentais. Pode-se reuni-las, com um mínimo de reducionismo indispensável a qualquer trabalho teórico, sob o <sup>mesmo</sup> título, mas não esquecer suas especificidades mais significativas. Para o nosso interesse atual importa especialmente as diferenças políticas e as diferenças produtivas entre elas. E essas podem ser detectadas, em linhas básicas, numa análise comparativa entre o construtivismo soviético e os movimentos ocidentais. Tentemos extrair essas diferenças.

Começar pela afirmação de que essas diferenças eram resultado da radical diversidade social entre os dois contextos é óbvio. Mas não apenas óbvio: é, do ponto de vista do método, obrigatório. Qualquer análise de qualquer tendência construtiva está situada no centro da montagem de uma política cultural, isso porque mais do que ~~qualquer~~ qualquer outra tendência esta se caracterizou por suas relações diretas com a política cultural dos estados, com a disponibilidade do sistema e admiti-la como agente de transformação estática do ambiente. A variação nas posições estatais frente à arte é determinante no seio dos projetos construtivos, no modo como vão ~~evoluir~~ <sup>evoluir como</sup> proposta: se adotam uma perspectiva claramente reformista e utilitária, se tendem a um utopismo especulativo ou se politizam a arte e buscam transformá-la numa arma ideológica.

Para os artistas construtivos ocidentais - de Mondrian e Van Doesburg até Max Bill e os concretistas - o trabalho de arte só podia ser pensado como inserção social sob duas formas: de um modo especulativo e sublimante (é o caso dos delírios vagamente platônicos de Mondrian) e/ou visando uma integração quase necessariamente acrítica no processo de produção vigente (Bauhaus em parte, Escola de Ulm). Quer dizer: ou bem se aceitava operar nas bases alienadas precritas pelo estatuto da arte, imposto mais ou menos com a Revolução Francesa, e nesse caso o projeto construtivo ficava comprometido - ou se tomava lugar na indústria, os

~~artistas construtivos ocidentais~~



artistas correndo o risco de agirem diretamente em função do sistema, transformados até em agentes modernizadores.

É claro que essa visão esquemática não capta todas as nuances das posições em jogo. Mas oferece uma base para a abertura de um processo de investigação crítica sobre as tendências construtivas, principalmente em torno de suas conquistas sociais. Não há dúvida quanto a pertinência das críticas recentes a seus postulados, classificando-os como invencivelmente reformistas. De uma maneira ou de outra, os projetos construtivos ocidentais estão identificados com uma posição política específica: a ~~xxx~~ social-democracia. É necessário entretanto estudar mais a fundo as manobras e os mecanismos através dos quais isso de seu. ~~xx~~ O presente ensaio pretende, entre outras coisas, introduzir essa questão, em nosso ambiente cultural e contribuir para um estudo mais concludente sobre as margens políticas e ideológicas da intervenção construtiva no Brasil.

Analisemos os termos do programa do grupo reunido em torno da revista *De Stijl*, fundada em 1917 na Holanda. Ele nos parece, hoje, uma jóia do pensamento idealista. Criar um idioma plástico universal, baseado na estruturação vertical/horizontal, e do qual estaria banida a maior dose possível de subjetividade, era o seu platônico desejo. Os artistas de *De Stijl* ~~xx~~ se moviam em torno de algo como a Harmonia do Universo e acreditavam caminhar no sentido da descoberta de suas leis. O curioso é que a arquitetura ~~de~~ pessoal (Van Doesburg, Rietveld, Van Es-teren) saía ~~xxxx~~ idealismo quase espiritualista de seus postulados para encontrar um racionalismo formalista e, mesmo, o próprio funcionalismo.

Apesar do inegável avanço que representou enquanto crítica à metafísica decadente do expressionismo, é claro que o grupo *De Stijl* não escapou, também ele, da metafísica. Ele mantinha-se no âmbito do mesmo humanismo expressionista, a posição de seu desejo é que era diferente: ao invés de uma arte consoladora, subjetivista, presa ao terreno da terapia particular, ele projetava uma ordem misticamente objetiva, calcada em delírios simétricos, e que representava sobretudo uma intervenção paternal sobre a sociedade, a imposição de uma razão autoritária. E aí chegamos ao aparentemente misteriosa ponto de contato entre o idealismo espiritualista e o funcionalismo, com sua conhecida mecanização das relações sociais e sua



concepção positivista da sociedade. Não deixa de ser revelador que todos os pos-  
tulados do grupo De Stijl fossem ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ adequadas a uma sociedade  
paternalista e auto-  
ritária; a negação da subjetividade - tomada apenas e tão somente como terre-  
no do confuso e do informal - a ênfase na ordem horizontal/vertical (o rompimento  
de Van Doesburg com Mondrian ocorreu em função da opção do primeiro de introduzir  
em seus trabalhos a diagonal...), a busca de um idioma universal, grande Forma  
que estaria além das especificidades locais, etc.

Não se trata de negar a contribuição de artistas como Mondrian para o processo  
de rompimento dos esquemas formais dominantes e, conseqüentemente, do estatuto vi-  
gente da arte na sociedade. Mas de situar a área de funcionamento transformados  
de seu dispositivo e a margem em que se manteve preso às estruturas estabelecidas.  
O fato de só conseguir formular suas teorias de produção em bases metafísicas,  
no interior do círculo mágico da arte e fora da História, obriga a uma leitura que  
detecte suas ambigüidades no registro correto. A meu ver, precisamente, no seu re-  
calque do político e na sua dependência do plano tradicional da estética - arte  
não era pensada como prática de conhecimento inserida num quadro político e ideo-  
lógico, mas como busca, como aventura espiritual, no máximo como formulação de ima-  
gências universais.

O momento sem dúvida mais representativo da questão construtiva na primeira me-  
tade do século foi a Bauhaus. Desde a fundação em 1919 na República de Weimar, na  
Alemanha, até o seu fechamento em 1933, com a ascensão do nazismo, a Bauhaus  
foi a síntese das ideologias construtivas na arte pós-cubista, ao mesmo tempo e  
em que tentava estabelecer-se como um posto avançado de penetração dessas ide-  
ologias na sociedade. Era um projeto amplo que incluía a criação de métodos di-  
dáticos de transmissão da arte e que possuía implícito uma proposta prática de  
integração social da arte. Tratava-se, em linhas gerais, de fundar uma estética  
da civilização contemporânea que viria a informar todas as suas atividades. O o-  
bjetivo era a utilização racional, humana e esteticamente progressista dos ampli-  
os recursos industriais modernos. A arte deixaria, afinal, o seu tradicional te



reino especulativo, ingressando na tarefa de organizar o meio ambiente.

Sinônimo de racionalismo no campo das artes (apesar de abrigar artistas como Klee e Kandinski), a Bauhaus tornou-se também uma espécie de posição "natural", moderna e progressista, quando se pensa na relação arte e sociedade. Como atesta a Escola de Ulm, com os anos 50, os princípios básicos que nortearam a ação da Bauhaus permaneceram como o horizonte da prática e dos interesses teóricos da quase totalidade dos movimentos construtivos, principalmente até o início da década de 60. As premissas de integração do trabalho de arte na produção industrial, as premissas funcionalistas que prescreviam a participação do artista na prática de construção do novo ambiente, ainda eram o móvel principal das propostas construtivas em sua tentativa de estabelecer uma função positiva para a arte no espaço social.

Isso apesar de tudo, apesar da realidade das sociedades capitalistas demonstrar insofismavelmente, ao longo de algumas décadas, o que significava precisamente a participação dos artistas na produção: o final de suas preocupações com as funções da forma enquanto prática estética e organizadora e o ingresso numa área de competição e de apelo ao consumo, a forma representando uma pressão autoritária e classista, transformada em dispositivo de distribuição de status. O sonho do design, o seu projeto de espiritualização do cotidiano, o seu desejo de uma transcendência do ambiente moderno revelaram-se afinal resultados de um raciocínio grosseiramente positivista e pequeno burguês. Foram assimilados pelo sistema enquanto agentes mecânicos da <sup>repartição</sup> ~~transparação~~ do espaço social em níveis de consumo, em mundos tangenciais que manipulam o desejo das classes segundo o imperativo da ascensão. E servem a uma estratégia do <sup>capitalismo contemporâneo</sup> ~~capitalismo~~ de canalizar as singularidades, mesmo as perversas, para o interior dos dispositivos de consumo, produzindo o simulacro da libertação sexual, por exemplo.

A partir do design é possível fazer uma análise das ideologias construtivas e de sua profunda cumplicidade com a própria sociedade dentro da qual pretendia operar transformações. O processo crítico da Bauhaus está em pleno curso e se concentra muitas vezes na própria essência de sua política cultural. Vejamos o q



o que diz Comunicacion em seu volume sobre a Bauhaus:

"Identificando a marginalidade real do artista com a argumentação ideológica do romantismo oficial, a Bauhaus pensava construir uma alternativa racionalista adequada às exigências de "humanização" da tecnologia industrial. Uma arte racionalizada era a garantia do compromisso social e o único meio de salvar "o lamentável abismo entre a realidade e o idealismo" (Gropius). As contradições dessa colocação começam com o uso instrumentalizado, metahistórico, de conceitos básicos: a Bauhaus propôs como razão e como exigências da realidade social o que era apenas ideologia da classe no poder e os interesses da produção capitalista."

A Bauhaus, é claro, foi a solução historicamente possível para os movimentos construtivos da primeira metade do século. O seu reformismo, o seu modo mecânico de estabelecer vínculos entre o trabalho de arte e o restante da produção social resultam menos de opções políticas e pessoais de seus agentes do que das pressões estruturais que recebiam na posição em que se encontravam. Essas pressões estruturais só fizeram crescer com a segunda metade do século (e com o desenvolvimento do capitalismo, óbvio), levando ao surgimento de uma fissura dentro das tendências construtivas e descaracterizando completamente algumas de suas propostas mais consequentes. E é sem dúvida no meio dessa fissura que apareceu e evoluiu o neocretismo.

Embora preso de certo modo aos mesmos limites ~~de produção~~ que caracterizavam as ideologias ocidentais é fácil perceber que o construtivismo russo se movimentava num ambiente diverso e produzia efeitos de outra ordem. Não apenas estava à frente no que se relacionava com a experiência social da arte - uma vez que, por um momento, surgiu um leque de possibilidades nessa direção - como o seu próprio projeto de produção de arte tinha intenções materialistas específicas. [Enquanto Seuphor, por exemplo, argumentava com base em um racionalismo ingênuo, senão mítico, enquanto o grupo De Stijl especulava sobre a nova Harmonia Universal, vagamente inspirados pelos delírios teosóficos de Shoemaker, os construtivistas sociéticos (chamando de construtivistas não apenas o grupo de Tatlin e Rodchenko, mas as tendências em debate então, os produtivistas, etc) procuravam a-



vançar no sentido de incorporar o materialismo dialético a essa região da atividade humana que, por tradição, confinava com a religião - a arte. A questão era pensá-la e produzi-la de um modo materialista. Ouçamos Alexei Gan, autor de O Construtivismo :

" A primeira consigna do construtivismo é a seguinte: abaixe a atividade especulativa no trabalho de arte. Declaramos uma guerra sem quartel à arte."

"A arte nunca foi algo distinto dos produtos surgidos da mão dos homens, nunca foi eterna nem foi estabelecida de uma vez por todas. Suas formas, seu significado social, seus meios e seus objetivos foram se modificando à medida em que mudavam as técnicas e os sistemas econômicos, sociais e políticos que condicionavam as diversas fases de desenvolvimento da sociedade."

" A arte está indissoluvelmente ligada à Teologia, à Metafísica, à Mística. Os marxistas devem esforçar-se para explicar cientificamente a morte da arte e formular os novos fenômenos do trabalho artístico no novo ambiente histórico da nossa época."

" A teoria do materialismo histórico, na qual se baseiam os construtivistas para apreender a história em geral e as leis fundamentais do processo de desenvolvimento da sociedade capitalista, serve também como método para o estudo da História da Arte. Esta última - como aliás todos os fenômenos sociais - é produto da atividade humana, condicionada portanto ao ambiente técnico e econômico onde nasceu e se desenvolveu. Mas ao encontrar-se em relação direta com a arte, os construtivistas - no processo geral de estudo, com suas roupas de trabalho - criam também pela primeira vez a ciência da história do desenvolvimento formal da arte".

Como se vê, o construtivismo desloca a questão central das tendências construtivas ocidentais: ela passa da estética para a política, da organização estética do ambiente para a construção de uma nova sociedade. O sentido positivo que a Bauhaus, por exemplo, pretendia dar ao ensino da arte e à sua integração social permanecia idealista (formalista) comparado ao projeto construtivista. Não só porque para as tendências ocidentais a arte seguia confinada a uma autonomia mítica



- haviam sempre regras produtivas, como o esquema horizontal-vertical, que eram erguidas a paradigmas metafísicos - como a sua projeção social ocorria, como vimos, no terreno do estético. A arte não cumpria, não se pensava que pudesse cumprir um papel de alguma forma político. Não existiam, por assim dizer, classes sociais para as tendências construtivas ocidentais, mas tão somente a humanidade e o progresso linear da humanidade em uma civilização científica e tecnológica. Ao contrário, o construtivismo soviético se movimentava num ambiente que lhe forçava a uma atitude política frente ao trabalho de arte. Tratava-se de colocá-la em alguma região da atividade revolucionária - ou então entregá-la de vez às forças reacionárias, combatê-la como instrumento dessas forças. Por isso, quando se falava naquele contexto em "organizar a vida" não se pensava apenas em racionalizar a presença do homem no interior da economia industrial. A política, as manobras político-ideológicas necessárias é que orientam a ação dos artistas, obrigados a se posicionarem de um modo, digamos, não-artístico, com relação à sociedade. A arte não era apenas uma atividade estética e humanizadora: era também um dispositivo ideológico pertencente à sociedade burguesa sobre o qual se devia investir. O objetivo era romper o seu estatuto tradicional, transformar suas funções ideológicas.

Dessa maneira, graças às condições específicas nas quais operava, o construtivismo soviético pode ser analisado como o momento mais ~~instigante~~ agudo na sequência das tendências construtivas da primeira metade do século. Foram suas as propostas mais produtivas sobre os pontos determinantes da questão: o modo como a arte deveria se inserir socialmente e em que direção, e o modo como seria produzida, em oposição aos seus tradicionais mecanismos intuicionistas e para-religiosos.

Ao inscreverem a participação da arte numa luta política e ideológica concreta, e num sentido bem mais amplo do que simplesmente a de material de propaganda, os construtivistas produziram uma ruptura decisiva, em dois lances: o primeiro com respeito à posição da arte na sociedade burguesa, abrindo caminho para que escapassem ao confinamento do estético; e o segundo, corolário do primeiro, permitindo que se pudesse pensá-la no campo das transformações ideológicas. Era a manobra de



da ideologia dominante - a arte pela arte (leia-se: a arte restrita a um espaço social restrito e destinada a cumprir um percurso circular) - sendo desmontada em seu eixo básico. Tomando radicalmente os pressupostos construtivos - a inteligibilidade universal do trabalho plástico - os revolucionários soviéticos lutavam para transformar a arte num instrumento social cuja prática estaria ao alcance de todos - do desejo de todos, desobstruída por instituições e se parações de classe. O projeto construtivista soviético era largamente coletivista, mas não autoritário: a arte permanecia manifestação de singularidades, e não mais de individualidades (resultante de conceito humanista de indivíduo).

Um estudo comparativo mais rigoroso poderia explicitar as operações específicas através das quais o construtivismo soviético eludiu em parte o reformismo característico do movimento construtivo ocidental. Para nós, interessados sobretudo na penetração da ideologia construtiva no Brasil e, mais especificamente, na posição neoconcreta frente a essa ideologia, esse estudo é claramente impossível. Mas não seria, certamente, inútil: tudo o que disser respeito as "políticas" em questão no interior do projeto construtivo é esclarecedor e ajuda a situar muitas vezes o inconsciente de cada movimento, as suas posições de classe não conscientes, os limites enfim que demarcam sua prática.

Reconstituído rapidamente o trajeto construtivo inicial, em cuja sequência o concretismo e o neoconcretismo tomam lugar, é possível discursar sobre os seus limites enquanto teoria de produção e enquanto proposta de ação cultural. O limite das tendências construtivas, emergindo como afirmação da racionalidade e da crença no progresso, o lugar a partir do qual perdem a inteligência da situação, foi representado historicamente pelo dadaísmo e pelo surrealismo. Dadaísmo e surrealismo são "o outro" das tendências construtivas. Pode-se analisar esse par - construtivismo (no sentido amplo), de um lado, dadaísmo e surrealismo, de outro - como respostas culturais articuladas de modo diverso tendo em vista uma mesma situação: a falência dos valores (estéticos, filosóficos, morais) do século XIX e o confronto com a realidade não-ortodoxa, a realidade que explodia os limites do raciocínio estético vigente, do século XX.



[Seria simples demais, seria belo demais reduzir mais uma vez um antagonismo cultural a um par que afinal se auto-complementariam: as tendências construtivas representando a tradicional corrente apolínea e o dadaísmo e o surrealismo representando a corrente dionisiaca. A posição de estudo mais produtiva parece ser, no caso, analisá-las enquanto tentativas relativamente incapazes de compreender e agir sobre uma situação que escapava visivelmente em muitos pontos a seus programas. É preciso pensar as margens desses movimentos - o branco que se interpôs entre eles e a realidade sobre a qual operavam - assim como assinalar as suas positivities e as possibilidades que inauguraram. Não é possível analisar extensamente aqui as diferenças entre essas tentativas, vejamos apenas as suas direções e a racionalidade funcionalista dos construtivos percebia as propostas dadaístas e surrealistas como o prolongamento do conteúdo metafísico dos expressionistas e de seus esquemas formais retrógrados. Detectava, com muita propriedade, os vínculos que ligavam essa vanguarda às concepções expressionistas, às fronteiras conceituais e ideológicas dessas concepções. Daí rejeitá-las enquanto formulações culturais e situá-las como focos de reação a uma mentalidade artística progressiva. É óbvio que isso não se passava no plano das obras de artistas isolados - é sempre possível lê-las de maneira diversa, dependendo do ponto de vista em que se coloca o observador. Assim, Kurt Schwitters, dadaísta, tinha evidentes ligações com o projeto construtivo; Hans Arp foi dadaísta e expôs sempre ao lado dos surrealistas e dos construtivistas. A distância entre os movimentos deve ser estabelecida a partir de considerações mais amplas, da ordem de uma política cultural.

As tendências construtivas, é claro, tinham uma posição de leitura da história da arte bastante pertinentes. Resultado entre outras coisas de um movimento contínuo do saber ocidental no sentido da cientifização de seus postulados - da progressiva consciência, digamos, epistemológica de formalizar com rigor os dados de cada área do conhecimento. O seu desejo era sobretudo regular, objetivar, esclarecer e, afinal, aplicar. Mas, apesar de formarem o chamado Movimento Moderno, apesar de seu projeto modernizador, apesar da valorização do experimental na manipulação das linguagens e do seu ataque aos esquemas dominantes, permanecia clara



te presa à racionalidade e ao humanismo liberal típico do século XIX. A prova disso é que mesmo suas manifestações mais tardias - já na década de 50 - não conseguiram assimilar em seus dispositivos duas teorias fundamentais do século XX e que se caracterizaram justamente por romper com os limites do século XIX; as teorias de Marx e Freud.

De um modo geral, o projeto construtivo se imaginava a continuação de um sonho do século XIX, transportado para o domínio da cultura e da arte. Não havia propriamente um rompimento em relação ao mundo do sujeito cartesiano, ao mundo da ~~existência~~ "objetividade" ideológica e da razão: as transformações construtivas eram locais, ocorriam no interior das linguagens, não alcançavam o estatuto social dessas linguagens enquanto práticas. O seu desejo social ou bem era da ordem do utópico, senão do delirante, ou aspirava a uma integração funcional no modo de produção dominante. A inscrição construtiva não era, a rigor, crítica.

Isso explica em parte a sua incapacidade estrutural de compreender aspectos do surrealismo e, especialmente, do dadaísmo (e de Duchamp, em particular) no registro correto. Foram esses aspectos, fora de dúvida, que serviram de suporte à emergência crítica surgidas mais ou menos com os anos 60, uma parte delas recebeu inclusive o rótulo de neodadaísmo. Estão relacionados sobretudo com um projeto de explodir a arte enquanto prática social sublimadora - e conformista - e se colocarem numa posição de combate contra a própria ordem social. Na origem do ~~projeto~~ desejo dadaísta e surrealista estava a recusa de pensar a arte e a literatura - a cultura mesmo - fora do contexto social e político e até de estabelecer uma reflexão autônoma para cada disciplina. ~~Estavam~~ ~~eram~~ até certo ponto irredutíveis ao seu corpo de idéias e às suas próprias produções, na medida em aspiravam sobretudo a um movimento de transgressão e violência que os ultrapassava.

Havia um algo no dadaísmo, por exemplo, que fazia parte da necessidade de escapar ao cerco da racionalidade ocidental. Seria, por assim dizer, o heterogêneo, o selvagem, o gratuito e irracional que tinha paradoxalmente uma função ideológica evidente: a de significar uma posição crítica global frente ao sistema, o que o dadaísmo colocava em xeque não era apenas a linguagem da arte, ou a função da arte, mas sobretudo o estatuto da arte, os modos de ~~seu~~ relação vigentes entre o trabalho de arte e a vida social. A utopia surrealista e dadaísta (nesse p



ponto é sempre possível aproximá-los) difere radicalmente da utopia construtiva: esta última respeita, em linhas gerais, a utopia capitalista, o seu móvel é a racionalização e a humanização das relações sociais vigentes; a primeira está ligada confusamente a um projeto revolucionário, no mínimo a uma luta contra as estruturas de poder.

As tendências construtivas, à exceção do construtivismo soviético, eram o próprio resultado de seu trabalho. Buscavam a delimitação de um campo operacional e o reconhecimento social para a autonomia desse campo. Nos limites em que se propunham era impossível a seus agentes se posicionar criticamente em relação à sociedade - como ~~supriores~~ trabalhadores especializados, tinham um contato distante com a política, ela permanecia um ideal, muitas vezes um ideal socialista, diga-se. Para esses ingênuos racionalistas, cultura era principalmente um fator de progresso da civilização e não um espaço social onde ocorrem as transformações ideológicas. O desejo revolucionário que estava em jogo no dadaísmo e no surrealismo, que levava à concepção de manobras críticas que procuravam (também ingenuamente, é claro) atingir o conjunto do campo social, só esteve presente (e sob formas bem concretas) no construtivismo soviético. As tendências construtivas ocidentais limitaram-se praticamente a fazer reivindicações, e nos moldes vigentes.

De um modo geral, os agentes construtivos exorcizavam o "outro" dadaísmo e o "outro" surrealismo com uma palavra mágica: o romantismo. Reduziam às complexas expectativas, positivities e fracassos deles emergentes, a simples resíduos românticos, a sobrevivências anacrônicas causadas por alguma falha essencial em perceber o Espírito Moderno, a evolução da sociedade e da industrialização. O próprio manifesto neoconcreto, em pleno ano de 1959, classifica o "par maléfico" de retrógrado e reacionário. E, sem dúvida, as coisas não são tão simples e fáceis de resolver. Não há dúvida que, no campo da produção visual, o surrealismo sempre se caracterizou pela manutenção de esquemas formais gastos e ligados à ordem perspectivista. E que a grande positividade do movimento construtivo foi empreender a liquidação dessa ordem e com isso permitir o surgimento de leituras contemporâneas aos sistemas de significação específicos da sociedade moderna. Enquanto o retórico su-



surrealismo privilegiava a metáfora como recurso de representação, os construtivos lutavam justamente para romper o espaço metafórico em que estava encerrada a pintura e para estabelecer uma teórica produção visual, desligada já da representação. Enquanto o surrealismo mantinha-se vinculado a uma concepção mítica do trabalho de arte, os construtivos representavam um esforço para torná-lo uma produção metódica, compreendida e transmitida como linguagem específica.

Por outro lado, é impossível ignorar a operação surrealista no conjunto do campo cultural: as questões levantadas pelos dispositivos críticos de Breton e Bataille tornam muitas vezes infantis e reformistas as teorizações de Seuphor ou, mais tarde, de Max Bill. Um pintor tão aparentemente acadêmico como Magritte é hoje uma abertura tão importante de ser estudada como a de Mondrian, por exemplo. O que a linguagem dada e a linguagem surrealista falavam só podia ser calado pelas tendências construtivas; significavam o escândalo, a morte da razão, o pessimismo ideológico, a descrença no progresso linear que tentavam construir. Para além, muito para além dos seus inócuos frutos underground, e obviamente de sua exploração pelos meios mass media (seja o de Salvador Dalí, seja o da indústria cultural norte-americana), o surrealismo recolocou questões decisivas, para a prática da arte inclusive: a questão do desejo na produção, a relação arte e política, a solidariedade da instituição arte com a ordem burguesa, o inconsciente freudiano, etc.

Através do surrealismo, as tendências construtivas recalcarão o pensamento de Freud. Ficaram à margem do radical deslocamento do sujeito cartesiano trazido pela psicanálise, presos à antiga concepção racionalista do século XIX. Se de certo modo os surrealistas leram mal Freud - "romantizaram" Freud - os construtivos não chegaram a ele. E seguiram com isso atrelados a uma ~~na~~ idéia mecânica (às vezes delirantemente mecânica), objetivista, do processo de produção em arte: o sujeito-artista que se pode reconhecer implicitamente em seus projetos é o mesmo sujeito da ciência do século XIX, dominado pela ideologia do saber objetivo e inconsciente das implicações decorrentes de sua própria posição na produção desse saber. Pode-se dizer que as tendências construtivas substituíram a concepção romântica e mítica do artista inspirado - o idealismo clássico e por outro empirista: a idéia do artista como pr,



dutor especializado, sem outras transcendências ou implicações.

Essa concepção "positivista" da prática artística impedia a compreensão rigorosa do <sup>seu</sup> significado nas sociedades capitalistas do século XX. Falhava de início em não perceber a posição da arte no conjunto do campo cultural e suas implicações ideológicas. Não se chegava a imaginá-la algo além de um exercício estético, ou de informação visual. Isto é, não conseguia enxergá-la como aquilo que era: um dispositivo, uma instituição, um circuito mais ou menos fechado, com História formalizada (a famosa História da Arte) e um mercado específico.

Marcel Duchamp, evidentemente, não poderia ser um artista construtivo (embora não fosse surrealista, apesar das ligações com Breton). Ele estava colocado desde um ponto de vista crítico frente à arte, entendida já como instituição social que possuía leis próprias e cumpria determinada função. Pensava desde então o museu como algo além de um repositório de obras, a própria moldura da presença social da arte. A ruptura de Duchamp está em sua própria posição frente à arte, no ato mesmo de pensá-la enquanto sistema integrado ao campo ideológico da sociedade. Não só jamais se questionou sobre uma participação da arte na realização do novo ambiente - como o projeto construtivo - como descartou-se do mito da pesquisa formal: por compreender as regras de funcionamento da instituição-arte, Duchamp não investigava formas para o objeto de arte, pesquisava diretamente formas de fazer arte. Formas de transformar suas idéias em produtos artísticos que tivessem um diálogo eficaz com a instituição.

O sujeito-artista Marcel Duchamp não é sem dúvida mais uma vítima da ideologia do saber racional do século XIX: sabe que está implicado num modo de conhecimento que não se desenvolve alheia e platonicamente aos seus vínculos sociais; sabe que ser artista é tomar parte de um jogo com regras estabelecidas e que a arte é resultado de investimentos sociais concentrados sobre certa atividades, que não pode ser definida por operações técnicas, mas que pode ser individualizada, sem confundir-se com as ciências físicas ou, digamos, com a culinária. Daí a possibilidade de compará-lo com Marcel Mauss como faz Marcel Bot:



" Sua iniciativa, quando inventa o ready-made e o introduz no museu, deriva de alguma maneira da sociologia ou da etnologia experimentais. Porque a sua demarche, naquela data, parecia dar razão ao que Marcel Mauss dizia em substância no mesmo momento: que <sup>era</sup> o objeto de arte aquele que o grupo social reconhecia como tal no seu sistema de valores."

A posição do sujeito-artista Marcel Duchamp, e possivelmente a posição diante do dispositivo-arte que se pode extrair do dadaísmo, representa um passo adiante com relação às colocações construtivistas. Um passo adiante ~~xxxxxxxx~~ em direção ao entendimento materialista da prática da arte na sociedade contemporânea, seus limites e sua possível eficácia ideológica. Entre outras coisas o dadaísmo inaugurou uma velocidade experimental, uma mobilidade com vistas a criação de novos esquemas, que acabou por se tornar para o artista contemporâneo uma necessidade imediata: é sua obrigação andar mais depressa do que o mercado, aprofundando o seu trabalho, de modo a adiantar-se ao inevitável processo de absorção e transformação ideológica de seu produto.

Duchamp, por sua vez, introduziu radicalmente uma inteligência estratégica no centro do próprio processo de produção de arte, antes confinado a uma disposição idealista, a uma relação indevassável entre o produtor e o produto. Essa relação obedecia a seguinte lógica. O contato com o conjunto de fatores externos que permitiam a produção era vivido fantasmaticamente, através das propriedades do objeto. A arte como instituição social, como História, se impunha autoritariamente ao seu servidor e mascarava as verdadeiras relações que mantinha com ele. O sujeito-artista ficava colocado numa posição em que tudo o que podia fazer era aspirar a um ingresso nessa instituição que não se apresentava como tal. Mesmo as rupturas que por acaso levasse a efeito nos esquemas de representação permaneciam simples continuidades do ponto de vista da estrutura da instituição. O artista vivia, então, o seu papel social através de um sistema de mediação opaco - a instituição-arte - que o impedia de compreender politicamente o sentido de sua prática. O objeto de arte se tornava, ~~xxxxx~~ para o seu produtor, o lugar onde se projetavam confusa e imaginariamente as questões levantadas pela sua própria prática e que só podiam emergir daquela mo-



neira - como projeções inconscientes, como indagações metafísicas, etc.

As tendências construtivas pareciam não se dar conta do caráter institucional, sistêmico, da arte na sociedade contemporânea. Ao combaterem o antigo estatuto social da arte - sua "irrealidade" - e postularem uma participação positiva na vida e no ambiente, pareciam se esquecer do mercado, por exemplo. Previram uma dissolução da arte nos vários setores da produção industrial que não chegou sequer a se esboçar na realidade. Sem dúvida, sua produção informou decisivamente a arquitetura e o design, mas é necessário atentar para o nível em que isso ocorreu. O projeto global de "organizar a vida" não resultou em programa prático de nenhum governo, nem sensibilizou as indústrias de um modo geral (a não ser, é claro, a própria indústria do design). E tornou-se, portanto, um ideal, um horizonte mais ou menos distante na sequência do trabalho dos artistas. Com isso, sua prática permaneceu defasada e presa ao mesmo registro social por onde passava a prática dos expressionistas, por exemplo. O objeto de seu trabalho seguiu funcionando do mesmo modo e estabelecendo com o seu produtor o mesmo relacionamento fantasmático: paradigma de algo irrealizado, futuro, especular, murmúrio preñado de significações mal formuladas, imaginária e regressivas até.

É claro que nem Duchamp nem os dadaístas escaparam dessa situação. Mas tampouco acreditavam que poderiam, nem basearam sua atuação nessa crença. Inventaram, isto sim, uma nova distância, uma estratégia de combate diferente, que está se revelando muito mais produtiva desde a década de 60. Permitindo, senão a positividade transformadora prescrita pelos construtivos, uma negatividade crítica, uma inserção do trabalho de arte no campo dos conflitos ideológicos e sua instrumentalização nesse sentido. O interesse das posições de Duchamp, do dadaísmo e até do surrealismo está provado pelo próprio desenvolvimento da produção de arte da segunda metade do século; elas determinaram transformações nas linguagens e <sup>nos</sup> objetivos até mesmo das tendências construtivas. Como ocorreu com o próprio neocretismo, é o que tentaremos demonstrar.



Teorizar sobre os efeitos do concretismo e do neoconcretismo no Brasil, nos anos 50 e 60, é uma tarefa parcial e insuficiente. A questão decisiva, no caso, é aprofundar um estudo histórico acerca da penetração e a influência das ideologias construtivas no país, desde a década de 30, com a formação da moderna arquitetura brasileira, até a explosão neoconcreta nos anos 60. Um estudo dessa ordem é que viria informar substancialmente as análises das emergências particulares ocorridas no quadro em questão. E viria a determinar, com rigor, os seus efeitos sobre o ambiente cultural brasileiro e a encontrar os vínculos sócio-econômicos que motivaram essa penetração.

No ponto em que estamos - quase no ponto zero, uma vez que não houve um trabalho teórico nessa direção - é possível apenas analisar os conceitos básicos em jogo no par concretismo/neoconcretismo, buscar situá-los num quadro de referência mais amplo e iniciar um questionamento crítico do seu percurso na história da produção de arte do Brasil. E, é claro, assinalar as significações (e discutí-las) da ruptura neoconcreta com alguns postulados do concretismo.

A formação mais ou menos simultânea, no campo das chamadas artes visuais, de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início dos anos 50, obedecia a razões sem dúvida mais significativas do que simplesmente o entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder ou Mondrian. O que contou foram as pressões estruturais que os nossos artistas e intelectuais, como membros da classe média, sofreram nesse sentido. Qualquer projeto de vanguarda é sempre um esforço para compreender e evoluir com uma situação. Por quê então uma vanguarda construtiva? Esta é a questão básica para a construção da história daquele período.

Há, inicialmente, uma resposta limitada ao próprio desenvolvimento da arte enquanto linguagem e enquanto produtora de esquemas formais relacionados ao processo de leitura e percepção da realidade. Pode-se dizer que o interesse dos artistas brasileiros pelas formulações construtivas significava de certo modo um primeiro contato, mais articulado e inteligente, com as transformações operadas pela arte moderna nos esquemas <sup>formais</sup> dominantes. Até certo ponto, não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele. Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard, Portinari



são a rigor pintores pré-cubistas, mesmo que alguns deles tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções. Estavam aquém da radical transformação proposta pelo cubismo, permaneciam presos, independentemente da qualidade e do interesse de seus trabalhos, aos antigos esquemas de representação. E uma leitura não-anedótica da História da Arte Moderna é algo que <sup>deve</sup> ~~deve~~ <sup>de</sup> ~~de~~ passar ao nível dos conceitos e das rupturas produzidas nos esquemas de representação, e não ao nível de uma sequência cronológica ou das transformações aparentes.

A arte moderna começa com a ruptura do espaço organizado a partir da perspectiva e segue como uma constante interrogação sobre a natureza da relação quadro-realidade. Cézanne levado adiante pelos cubistas é um questionamento dessa relação e funda uma nova posição do artista frente ao quadro. Os vínculos estabelecidos entre o trio artista-arte-real ficam desfeitos, passa a ser necessário repensá-los. Ao romper o esquema representacional vigente no ocidente, a arte moderna desloca o eixo de observação tradicionalmente fixado para o sujeito-artista - este gira agora não mais em torno de uma simples relação arte-realidade, através das convenções, mas em torno da relação <sup>(Condição)</sup> artista-arte, tomada agora como modo de conhecimento específico. Processo mais ou menos análogo ao da ciência em sua superação do empirismo.

Nem tudo o que se chama arte moderna, é claro, pode ser nela situado com rigor. Enquanto Tatlin, por exemplo, compreendia corretamente o rompimento do caráter metafórico por parte do trabalho de arte do século XX e construía seus contra-relevos - sem espaço interior, metafórico, funcionavam como elementos do próprio ambiente onde se inseriam - pintores tão enaltecidos como Roualt e Chagall nada mais faziam do que retornar a uma concepção representacional, a uma idéia da arte como expressão de conteúdos subjetivos que agiam de modo manifestamente conservador. O que não impediu, por certo, que fossem chamados de modernos.

No Brasil, pensamos, a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada a partir da "vanguarda construtiva". Tarsila, Di Cavalcanti, Guignard, Portinari entre outros realizaram a passagem e tiveram uma atuação mais ou menos semelhante a dos grupos que precederam na Rússia o surgimento do supematismo e do construtivismo, como relata <sup>Clara</sup> ~~Clara~~ Gray. Foi



na década de 50 que o meio de arte brasileiro começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. E é a partir do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neo concretos, com a intenção explícita de levá-los adiante.

- A produção visual Concreta.

De início, a formulação básica do concretismo plástico brasileiro é a especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irredutibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção. Waldemar Cordeiro, líder até certo ponto dos pintores concretos de São Paulo, dizia: "A parcialidade dos românticos, que pretendem fazer da arte um mistério e um milagre, descredita a potencialidade social da criação formal. O intelectualismo dos ideólogos, de outro lado, atribui à arte tarefas que esta não pode cumprir, por serem contrárias à sua natureza."

Tratava-se de levar à frente o trabalho de Malevitch e Mondrian e, mais para perto, de Max Bill e dos concretistas suíços. O Prêmio da Bienal de São Paulo de 1951 concedido à peça de Bill, Unidade Tripartida, foi sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta suíça. Esse entusiasmo levou para a Europa desde logo dois jovens artistas que de lá não mais voltaram: Mary Vieira e Almir Mavignier. E fez grassar entre os que aqui estavam uma tendência geométrica inequívoca e os conceitos construtivos implícitos nessa tendência. Enquanto a Europa e os Estados Unidos começavam a mergulhar no informalismo, a América Latina, o Brasil e a Argentina em particular, retomavam a tradição construtiva e transformavam-na no seu projeto de vanguarda.

Essa tradição ~~construtiva~~ tinha como representante internacional máximo a Art e Concreta de Max Bill, a última das formulações construtivas importantes da primeira metade do século. Sobre o passado dessa tradição, a arte concreta (1936) pretendia operar duas transformações/continuações básicas: a incorporação radical de processos matemáticos à produção artística - levando às últimas consequências as ~~ideias~~ idéias de um Vantongerloo, por exemplo - e o estabelecimento com suportes mais firmes do projeto construtivo de integração da arte na sociedade industrial, resultando na abertura da Escola de Ulm (Escola Superior da Forma).



em 1951. A arte concreta se pretendia uma espécie de consciência da idade adulta das tendências construtivas - uma sequência do Movimento Moderno, fortemente abalado depois da segunda guerra mundial - e representava a saída típica para essas tendências nas sociedades capitalistas contemporâneas. Do ponto de vista teórico, as formulações de Bill são pouco mais do que um arremate e uma síntese que já se vinha pensando nessa direção: retomando o termo concreto, criado por Van Doesburg, ele pretendeu consolidar a autonomia dos processos de produção em arte com relação ao mundo natural e acentuar o seu caráter construtivo e sistemático. De início, com Van Doesburg, o termo significava apenas uma redefinição do conceito de abstração, em busca de uma maior adequação à verdade do trabalho de arte. Dizia ele (citado por Gullar em seu artigo Arte Concreta):

"Pintura concreta e não abstrata, porque já passamos o período das pesquisas e experiências especulativas. Em busca da pureza eram os artistas obrigados a abstrair as formas naturais que escondem os elementos plásticos... Pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície."

Com o tempo, entretanto, o termo concreto passou mais e mais a indicar uma direção construtiva no interior das tendências não figurativas e a opor-se formalmente ao informalismo. Enquanto o último recuperava muitas vezes uma ideologia romântica - subjetivista e intuicionista - a arte concreta tornava-se na década de 40 e início <sup>de</sup> 50 sinônimo de um trabalho racionalista, objetivista, privilegiador de procedimentos matemáticos e de uma integração positiva na sociedade. Ela cerrava fileira em torno da participação do artista - transformado numa espécie de designer superior, pesquisador de formas a serem aproveitadas pela indústria - nos vários setores da vida urbana da complexa sociedade industrial. A Escola Superior da Forma, em Ulm, é em muitos sentidos o prosseguimento da Bauhaus, adaptado às circunstâncias históricas dos anos 50.

De certa maneira, ela pode ser olhada como a cristalização de uma das principais correntes que dominavam a Bauhaus: o racionalismo formalista. Não há vestígios de negatividade na prática da Escola de Ulm - representa um esforço para formar com valores estéticos, e implicitamente, com valores oriundos de uma ideologia funcionalista, a produção de formas na sociedade. O seu desejo é racional



lizar essa produção de formas, submetê-la a um controle técnico de sua estética e de sua operacionalidade. E nesse controle estético e funcional está o seu a priori, o não-pensado, a sua ideologia ~~concreta~~ enfim. O velho projeto reformista de racionalizar as ~~suas~~ relações de produção, no interior do sistema capitalista, está na base do seu raciocínio.

A concepção de política cultural implícita em Ulm e no concretismo suíço de um modo geral estaria baseada <sup>em</sup> ~~em~~ uma racionalidade <sup>apenas</sup> programática. Algo que poderia ser definido mais ou menos assim: cultura é uma atividade específica, com desenvolvimento autônomo (leia-se não ideológico), que demanda trabalho especializado e exige programa centralizado por parte do próprio Estado. Há sempre e necessariamente um aspecto institucional envolvido nas práticas ditas culturais. O campo de operação dos significados produzidos por essas práticas é a coletividade - a sociedade como totalidade - e não as classes sociais com sua dinâmica de choque. Há uma determinada idéia do social - idéia weberiana, quem sabe - implícita na arte concreta - ela se pretende fonte de informação social pura, atingindo a coletividade mais ou menos indistintamente. Não se postula, por exemplo, um campo ideológico onde essas informações entrassem em contato com outras diversas, derivadas de interesses outros. A luta cultural é uma luta linear, voltada apenas ~~contra~~ contra o passado da própria cultura e que se passa exclusivamente no terreno das idéias puras e dos esquemas formais puros. O recalque é óbvio: em tudo isso onde está a luta ideológica, essa que se pode observar e acompanhar diariamente nos meios de comunicação de massa, nos chamados costumes, na sexualidade, na produção de arte também?

Optar pela arte concreta no início dos anos 50 significava optar por uma estratégia cultural universalista e evolucionista. Paremos um pouco na produção visual do movimento e tentemos analisar os efeitos que produzia como trabalho de arte. É necessário começar se perguntando por sua teoria de produção. Sem dúvida, o concretismo brasileiro tinha consciência de sua posição na linha de desenvolvimento da história da arte - ele se pretendia declaradamente um novo lance da sequência de uma busca das verdadeiras bases sobre as quais se calcava a pesquisa artística. Era, assim, uma proposta informada teoricamente. E mais: como o concretismo suíço era



mais ou menos "cientifista". Não só a sua idéia da percepção visual e do campo ótico já estava informada pela teoria da gestalt e suas leis, como a concepção implícita em seu processo de produção se aproximava metaforicamente dos procedimentos colocados em prática pela ciência e pela tecnologia.

Não se estava mais, com referência à arte, no campo da criação, mas no âmbito da invenção: o jogo consistia em manipular inventivamente as formas, produzir uma ordem maximal de informações visuais, estabelecer processos semióticos que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção e exercitar-se na nova ordem proposta. Há uma valorização dos efeitos da pesquisa e invenção de formas, há uma fé "na potencialidade social da criação formal." Frente ao esquema tradicional ~~mente~~ a arte concreta coloca-se de modo análogo ao da poesia concreta diante do "velho alicerce formal e silogístico-discursivo" da poética convencional e discursiva. Em ambos os casos, a questão é romper um esquema formal dominante e todo o sistema de significações dele necessariamente solidário.

É uma operação de reestruturação das linguagens de maneira a torná-las aptas a captar, "sem desgaste ou regressão", a dinâmica das significações corrente num mundo onde as organizações formais convencionais restaram caducas e inoperantes. Trata-se de atuar sobre a própria sintaxe das linguagens, sintaxes esclerosadas e esclerosantes, e promover uma ruptura no modo dominante de suas articulações significativas. No caso da poesia e da literatura, o raciocínio linear e convencional da sequência lógico-discursiva ("a organização sintático-perspectivista", segundo Augusto de Campos) representado, por exemplo, pela unidade verso. No caso das artes visuais, o espaço renasce tista, com a perspectiva, o esquema "figura e fundo", o sentido necessariamente metafórico do quadro como espaço de representação do real, presença apenas simbólica a indicar o plano da realidade, do qual estava até certo ponto alijado. Em última instância, a função da arte nessa ordem epistêmica era a de ilustrar o real, reexibi-lo, refleti-lo. O rompimento desse esquema de representação o significa, é claro, o reconhecimento ou a demanda da especificidade do trabalho plástico.

Apartir dessa recém-conquistada autonomia, os concretos projetavam um método de produção artística que reunisse <sup>uma</sup> manipulação, inventiva das formas e <sup>o</sup> equacionamento rigoroso (à moda da ciência) dos dados. Não estavam, fora de dúvida, longes de pen



sar a questão da arte com base na organização cibernética, influenciados por Nobeit Wiener com seu Engineering of Human Behavior. Quer dizer: a arte seria uma espécie de engenharia de processos de comunicação visual. Uma análise mesmo rápida da produção visual concreta revela de imediato seus polos de interesse e, portanto, até certo ponto, sua verdade. Essa produção se caracterizou pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento <sup>mecânico</sup>, e se definiu por suas intenções estritamente ótico-sensoriais. Isto é, contra o conteudismo representacional, propôs o jogo perceptivo - um programa de exercícios óticos que fossem "belos" e significativos em si mesmos, que significassem a exploração e a invenção de novas sintagmas visuais cujo interesse estaria na sua capacidade de renovar a possibilidade de comunicação. Na sua capacidade de agir como feed-backs, fatores de luta contra a entropia, para usar a terminologia da teoria da informação. A arte concreta é um agenciamento estético das possibilidades óticas e sensoriais prescritas pela teoria da gestalt.

Uma apreensão gestáltica do espaço - uma apreensão não apenas intuitiva - servia de base para as formulações visuais concretas. ~~Elas~~ procuravam evitar a fruição lírica e conteudística em favor de uma leitura que extraísse o que os concretos consideravam o centro do trabalho de arte: o de serem sobretudo mensagens e processos informacionais cujo interesse fundamental estava justamente na sua organização enquanto mensagens. Daí a recusa do grupo concreto paulista (nesse aspecto, como veremos, sempre houve uma diferença com relação ao grupo carioca) de utilizar expressivamente a cor. Esta não deveria se constituir num valor autônomo - provavelmente porque se tornaria então um valor metafísico, um valor em-si, não relacional, e assim funcionar como elemento divisor de espaço, parte da dinâmica informacional do trabalho.

A cor concreta é apoio e inflexão ao sentido global do trabalho-mensagem que será de ordem sobretudo rítmica. A autonomia da cor não pode ser tolerada pela ortodoxia concretista por algumas boas razões: a pesquisa da cor seria ela mesma uma sobrevivência subjetivista num projeto de produção de mensagens objetivas que não pode assimilar sutilezas inefáveis e até pouco econômicas do ponto de vista da reprodução industrial (o próprio Vasarely teria que ser considerado, de um ponto de vista concreto rigoroso, um artista decorativo e inconsequente); e, além do mais, isto



(por assim dizer)

laria no conjunto do trabalho um foco conteudístico que convidaria o espectador a um mergulho introspectivo, a uma investigação de tipo psicologista.

Quanto à utilização da forma seriada e à própria inclusão da dimensão do tempo em quanto movimento mecânico, devem ser tomados como algo além de simples elementos de repertório. São procedimentos que informavam diretamente o sistema dos artistas e chegavam mesmo, segundo a acusação unânime dos neoconcretos, a substituir um processo de investigação mais inteligente, funcionando como espécies de regras composicionais. De início, é preciso explicar a razão da eleição desses procedimentos pelo programa concretista. É simples, provavelmente. As formas seriadas, repetidas de modo a configurar uma organização visual abstrata, são tomadas pela evidente necessidade de trabalhar com elementos discretos, material <sup>n</sup> manipulável pela formalização matemática ao nível em que pretendiam operar os concretos. Não se tratava mais de fazer uma arte formada (o trabalho em torno da forma como objeto de pesquisa da intuição artística) mas sim uma arte formalizada, construída segundo um modelo objetivo, reproduzível por um processo técnico que prescindisse da participação do seu criador.

A arte concreta surge, <sup>Já</sup> vimos, como ~~uma~~ proposta de radicalização do método construtivo no interior das linguagens geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do ~~o~~ intuicionismo. Embora não seja correto imaginar uma <sup>rel</sup>ação mecânica entre arte concreta e matemática, é indiscutível o interesse constante da primeira pela segunda, não apenas como modelo de equacionamento das questões mas também como "ideologia" de fundo do trabalho dos artistas. O mesmo sopro característico do neoplasticismo e do grupo de Cercle et Carré, e mesmo movimento de aproximação à modernidade via ciência e tecnologia, estão presentes no concretismo brasileiro: o problema era adotar um ponto de vista moderno, positivo, participante, frente ao "progresso" da "civilização" contemporânea. O artista tornava-se inventor de protótipos, um técnico que manipulasse com competência os dados da informação visual.

A vontade de excluir qualquer transcendência do âmbito do trabalho de arte define a arte concreta brasileira. O trabalho é resultado da estrita manipulação de seus elementos - elementos discretos, organizados em função de um programa combinatório. Mesmo a tentativa <sup>c</sup> concreta de introduzir uma participação sensorial do espectador



que rompesse com o monopólio do olho da fruição da arte era sobretudo um lance por assim dizer informacional, não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo: permaneciam no âmbito dos processos de comunicação, nos limites das operações semióticas, não postulavam uma participação fenomenológica, não apelavam para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética.

O trabalho concreto permanecia mensagem e permanecia mensagem estética: ele se realizava no interior da estética como estava constituída historicamente no ocidente e o seu desejo não era forçar esses limites. Tanto que politicamente ignorava a inserção social da arte e limita-se, como observamos, a uma tentativa (comum à tradição construtiva) de estender a prática artística aos diversos setores da produção industrial. Contra o artista maldito do surrealismo e do dadaísmo, contra o artista ativista político, o concretismo propõe o artista informador visual, o designer superior, submisso de certo modo às leis estruturais que regem a prática estética na sociedade burguesa. O resultado ~~material~~ efetivo da produção concreta - seus quadros, esculturas e objetos - estavam destinados a produzir efeitos nos estritos limites da criação formal e o choque possível de sua inserção somente poderia ocorrer nesse plano - a luta pela boa forma, pela democratização da forma, pela racionalização do ambiente. É claro que isso representa de certa maneira uma inserção política, na medida em que todo ato social é também político, mas de que espécie de política? Esta é a questão.

É fácil perceber na produção concreta brasileira uma ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo decorrente do subdesenvolvimento. Daí a sua reação ao regionalismo, pregado sobretudo pela esquerda oficial do país, que se apresentava como a soma de resíduos ideológicos camponeses e arcaísmos os mais diversos do ponto de vista formal (recordar, por exemplo, o misto de tradição camponesa e culto ao renascimento que caracterizou o muralismo mexicano). A vanguarda construtiva brasileira foi a principal alternativa até os anos 60 à presença quase dominante dessa tendência regionalista que, significativamente, conquistou até mesmo adeptos na classe média menos sensível à política "de esquerda".



Mas é fácil perceber igualmente que, com sua afirmação dos valores da modernidade, e com sua progressista recusa de assumir uma mítica nacionalista, essa produção nem por isso deixava de transparecer uma mensagem cultural tipicamente subdesenvolvida: ela parecia ignorar as verdadeiras condições sociais em que emergia e dizia bem menos respeito à nossa realidade cultural mais ampla do que às afetações e pretensões de um grupo vanguardista de classe média. Apesar de lances importantes como a retomada de Oswald de Andrade e da teoria antropofágica, apesar da proposta de criação de um "barroco industrial", atendendo às disposições específicas da realidade brasileira, o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua prática e justificar a sua inserção no nosso ambiente cultural. Repetido até certo ponto todos os outros movimentos culturais e artísticos nacionais, cuidou apenas de importar o modelo e adaptá-lo às circunstâncias locais, sem um questionamento propriamente crítico. <sup>Mais</sup> ~~Mais~~ uma vez uma posição de vanguarda no interior do desenvolvimento da arte não significou o rompimento do círculo de ignorância (leia-se de despolitização) em que as posições de classe trançam os agentes culturais. Mais uma vez o idealismo dominante prevaleceu sobre uma ação ~~mais~~ cultural materialista.

Se é verdade que a característica comum às tendências construtivas é o seu idealismo (o seu reformismo), o seu recalque da luta de classes, o concretismo brasileiro (e o argentino) levaram-no às últimas consequências. Olhado com um olho contemporâneo parecem irrisórios em sua grosseira (embora ambígua) submissão aos padrões sociais dominantes, em seu fetiche do tecnológico e em seu ingênuo projeto de superar o subdesenvolvimento por essa <sup>laminha</sup> ~~via~~. Há algo de evidentemente colonizado em seu mimetismo do racionalismo formalista suíço. Não por acaso, é claro, se escolhe como paradigma o rarefeito e paradoxalmente delirante racionalismo germânico - nota-se nesse gesto o desejo de ascender à realidade social de capitalismo desenvolvido desses países e de suas teorias destinadas a preservar em última análise essa situação. As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo: o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar. Há um infantilismo nessa posição, um desejo de vingança neurótica: atingir o poder do pai para, em seguida, repudiá-lo.



A leitura da produção visual do concretismo brasileira é, até certo ponto, pobre e pouco informativa. Não apenas porque o movimento não revelou nenhum artista <sup>especialmente</sup> ~~particularmente~~ interessante (Volpi, é óbvio, não era concretista, ou não era apenas concretista) mas por causa das próprias características de seu sistema. As experiências de Maurício Nogueira Lima, Luis Sacilloto e Waldemar Cordeiro entre outros estão limitadas por um esquematismo dogmático. O dogmatismo não está, evidentemente, ali onde o senso comum o acusa, desde um ponto de vista romântico: não é a "esterilidade", a falta de lirismo e o apelo a métodos racionais de produção de arte que torna o trabalho concreto pouco significativo. Não há nada de errado na busca de uma crescente objetivação dos processos de produção em arte, nem tampouco na recusa dos esquemas de lirismo pré-fabricado.

Talvez o mais correto seja falar em reducionismo. A prática da arte concreta, para excluir o idealismo clássico, acabou por se prender aos limites de um certo empirismo. Na recusa da instância do inconsciente, por exemplo, acabou vítima da racionalidade do ego e da crença no sujeito cartesiano. Daí, sem dúvida, a acusação dos neoconcretos de que os concretos extirpavam a subjetividade do âmbito de arte. A verdade é que <sup>em seu</sup> ~~em~~ cálculo produtivo as "singularidades" entravam apenas como ~~resíduos~~ resíduos: isto era provavelmente o que Gullar queria dizer quando acusava o grupo concreto paulista de estar demasiado "fora" do processo de produção do trabalho. A relação era "objetivista", tratava-se sobretudo de organizar os dados e objetivá-los num produto.

O sujeito-artista do concretismo era moldado segundo moldes operacionais. E buscava com seu trabalho uma eficácia a um nível também operacional no interior do ambiente social. Mas o dilema concreto - e de certo modo de todo o projeto construtivo - é que o seu esforço para romper o estatuto vigente da arte, calcado na inutilidade do trabalho de arte e no aspecto sublimatório de seus efeitos, ocorria no interior de próprio círculo ~~estabelecido~~ prescrito por esse estatuto: no domínio da estética e no terreno da racionalidade do próprio sistema de produção dominante. O propagado dogmatismo concreto foi dessa maneira uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que projetava o trabalho de arte para fora dos limites míticos em que estava preso, <sup>também</sup> ~~o~~ colocava longe de uma utilização crítica e negativa e inibia o desejo do artista de intervir no discurso social.



Pensar a presença das singularidades no âmbito da produção de arte apenas como transcendência idealista é típico das tendências construtivas (assim como é típico do Realismo Socialista tomar a especificidade do trabalho de arte por uma manobra da ideologia burguesa). Ainda assim o projeto da arte concreta brasileira procurava evitar o perigo de uma aridez racionalista - e o perigo de uma arte, digamos solipsista, que se esgotasse em si mesma - por meio de uma valorização estética do sensível e do existencial. Era o que Waldemar Cordeiro chamava de tornar a "geometria sensível", uma vontade de impregnar vivencialmente e estetizar a razão e a ordem. Algo talvez não muito distante do desejo neoplasticista de atingir a uma harmonia universal através da compreensão de suas leis.

Essa vontade de estetizar a ordem racional é a base também do concretismo suíço, que compreensivelmente consegue ~~uma~~ realizá-la muito melhor do que o brasileiro. Não, é claro, <sup>nos</sup> ~~nos~~ termos sociais que imaginava, mas em suas <sup>próprias</sup> obras ~~mesmo~~. E a explicação para isso é simples. A espécie de lirismo racionalista, de totalidade concreta, mas singular, que caracteriza o trabalho de Max Bill, por exemplo, resulta de uma convivência cotidiana, quase natural, com a formalização matemática e com a tradição construtiva. No caso dos artistas nacionais, a adesão às tendências construtivas era um projeto até certo ponto messiânico, que envolvia uma sequência de esforços no sentido da superação do subdesenvolvimento. A esse respeito, Mário Pedrosa chegou a falar numa tentativa de superar a própria tendência caótica inerente ao clima tropical com o recurso de um racionalismo rigoroso, estabilizador e sobretudo planejador.

Nada estranho, portanto, que a produção concreta tenha sido marcada por um esquematismo reducionista. <sup>Era de certo modo</sup> inevitável num projeto de vanguarda construtiva no Brasil dos anos 50, pelo menos num primeiro momento de afirmação dentro do nosso ambiente cultural. Na visão de um pintor neoconcreto, Aluisio Carvão, o concretismo representou a fase ortodoxa da penetração construtiva no país, ultrapassada a seguir pelo experimentalismo aberto do neoconcretismo. Não se pode esquecer que o senso comum do ambiente cultural brasileiro permanecia dominado por resíduos das ideologias românticas <sup>(e aladímicas)</sup> - diante do trabalho concreto a sua reação epidérmica era a de taxá-lo de racionalista, frio, e sem inspiração.



A produção visual do concretismo brasileiro se ressentia de um didatismo que espreitava as manobras do artista, preocupado em seguir um plano a priori. O trabalho era, por assim dizer, resultado e não ~~um~~ processo. O que, evidentemente, não tinha o interesse de uma análise mais detalhada dessa produção como parte de esforço da classe média intelectualizada brasileira de se atualizar culturalmente. E mais, que ilustra os nossos movimentos culturais em torno de um certo racionalismo positivista europeu e seu sonho de organização social.

As ideologias construtivas no ambiente cultural Brasileiro.

A análise do movimento concreto brasileiro (e não apenas a de sua produção visual como a que iniciamos acima) só pode ser feita produtivamente quando localizada num campo mais amplo: o da penetração das ideologias construtivas no Brasil e o seu desenvolvimento como talvez a única forma organizada de estratégia cultural que, ao longo dos anos 50 principalmente, se opôs às correntes nacionalistas, intuitivas e populistas, que culminaram com o C.P.C. (Centro Popular de Cultura). Nessa direção ampla, concretismo e neoconcretismo forma<sup>m</sup>/sem dúvida um par, são indissociáveis como respostas de certos setores frente à questão do desenvolvimento social e cultural do país. E não bastará nunca recalá-las sob o rótulo de "vanguardas aristocráticas", nem obviamente acusá-las de alienadas politicamente.

Porque, como resposta cultural à vanguarda construtiva brasileira não abrigou apenas liberais esclarecidos e cosmopolitas, mas também dissidentes do projeto cultural da esquerda dominante, como era o caso de Mário Pedrosa. E se o concretismo tinha uma crença ingênua e afinal capitalista <sup>na</sup> tecnologia em si, e tendia até para uma visão tecnocrata de cultura, e se o neoconcretismo era opaco politicamente e operava nos limites estabelecidos para a prática da arte na sociedade sem uma visão crítica de sua inserção social, ainda assim seria simplesmente leviano considerá-los reacionários ou algo no gênero. Tiveram, é claro, uma inscrição política no ambiente cultural brasileiro cuja análise é extremamente complexa. Este estudo é apenas uma pequena parte dessa investigação teórica.

As ideologias construtivas estão orgânicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos pr



Objetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira ~~podem~~ poderiam servir à emancipação cultural desses países ~~em~~ <sup>frente as suas</sup> tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada. E mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista ~~que~~ implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à ~~uma~~ realidade local.

Apenas o combate relativamente anti-colonizador promovido pelos agentes das tendências construtivas ocorria no plano de um "know how" cultural e técnico, fora do campo propriamente político. Diante das evidentes limitações da proposta nacionalista, com sua pouca lucidez ideológica, os agentes construtivos pareciam só poder agir ~~abdicando~~ <sup>abdicando</sup> do político, colocando <sup>no</sup> terreno neutro da cultura e da economia no caso dos concretos, ou no terreno ~~neutro~~ <sup>neutro</sup> da cultura e da filosofia, no caso dos neconcretos.

O estudo dos efeitos da penetração das ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro, dos resíduos que <sup>de</sup> ainda hoje impregnam esse ambiente, das realizações práticas e das questões teóricas que <sup>na</sup> permitiu, esse estudo supera amplamente os limites desse ensaio. Mas a <sup>análise</sup> análise do trabalho visual do movimento neoconcreto é parte integrante desse estudo e só dentro desse campo, acredito, terá um interesse teórico e histórico.

### -6 Neolacretismo-

A nossa tese é que o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados imitados da 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 t



~~movimento~~ tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o "sonho construtivo" brasileiro como estratégia cultural organizada.

Como sequência do movimento concreto, e mais amplamente como sequência da penetração das estéticas construtivas, o neocretismo movia-se com facilidade em seu campo de ação. Formado por artistas de classe média alta às vezes, desligado de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório: havia um passado construtivo local que lhes permitia uma segurança suficiente para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época. Ele é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neocretismo a fase de ruptura, o concretismo a fase de implantação e o neocretismo os choques da adaptação local.

Foi ~~concretista~~ em torno da linguagem (visual e literária) que se estabeleceram os pontos centrais da polêmica concretismo-neocretismo. De certo modo, o último deslocou o eixo das preocupações concretistas nesse sentido. Passou-se da semiótica saussuriana (Peirce) e da Teoria da Informação (Norbert Wiener) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Suzanne Langer), passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar de todos esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorias sobre a linguagem. Como notou Frederico Morais, o neocretismo fez um retorno ao humanismo frente ao cientifismo concreto.

Em termos de linguagem visual, as críticas neoconcretas à produção concreta eram análogas às investidas de <sup>Merleau-</sup>Ponty, no terreno da filosofia, à Teoria da Gestalt. Estas não sabiam, dadas as suas extremas limitações filosóficas, extrair todas as consequências conceituais de suas próprias descobertas científicas. Faziam delas um uso pobre, redutivo, anedótico, quando não dogmático. Através das críticas de Merleau-Ponty ao realismo e ao causalismo da psicologia behaviorista e da teoria da gestalté



possível localizar algumas das principais divergências teóricas ( e talvez mais do que isso de formação intelectual) entre os agentes concretos e neoconcretos. Uma passagem de Structure du Comportement pode ser extremamente elucidativa nesse sentido:

"C'est l'âme qui voit et non pas le cerveau, c'est par le monde perçu et ses structures propres qu'on peut expliquer la valeur spatiale assignée dans chaque cas particulier à un point du champ visuel. Les axes de coordonnées du champ phénoménal, les directions qui à chaque moment reçoivent la valeur de "verticale" et d'"horizontale", "direction frontale" ou "direction latérale", les ensembles qui sont affectés de l'indice "immobile" et par rapport auxquels le reste du champ apparaît "en mouvement", les stimuli colorés qui sont vus comme "neutres" et déterminent la distribution des couleurs apparentes dans le reste du champ, les cadres de notre perception spatiale et chromatique ne résultent pas à titre d'effets d'un entrecroisement d'actions mécaniques, ne sont pas une fonction de certaines variables physiques. La Gestalttheorie a cru qu'une explication causale et même physique restait possible à condition qu'on reconnût dans la physique, outre les actions mécaniques, des processus de structuration. Mais les lois physiques ne fournissent pas, avons-nous vu, une explication des structures, elles représentent une explication dans les structures. Elles expriment les structures les moins intégrées, celles où des rapports simples de fonction à variable peuvent être établis. Déjà elles deviennent inadéquates dans le domaine "acausal" de la physique moderne. Dans le fonctionnement de l'organisme, la structuration se fait selon de nouvelles dimensions, - l'activité typique de l'espèce ou de l'individu, - et les formes privilégiées de l'action et de la perception peuvent encore bien moins être traitées comme le résultat summatif d'interactions partielles."

Há no neoconcretismo uma crítica semelhante ao pensamento mecanicista em arte e mesmo uma preocupação com os procedimentos "abertos" da ciência contemporânea (veja-se as especulações em torno das geometrias não euclidianas e, mais precisamente, a tração que a cinta de Moebius exercia sobre Ligya Clark e Ligia Pape, por exemplo). A visão neoconcreta do campo de percepção, e o tipo de fruição que prescrevia para o trabalho de arte, considerava até certo ponto irrisória os dados puros da gestalt. Voltava de certo modo a um vetor inponderável - a expressão, ~~algo~~ <sup>algo</sup> que não podia ser determinado pela estrita manipulação de informações visuais.



Com Merleau-Ponty, para Gullar o principal instrumento teórico de suas manobras anti-concretas, vinha não apenas a fenomenologia, mas até um certo existencialismo. Enquanto a episteme concreta incluía o homem sobretudo como agente social e econômico, apesar da propalada autonomia da cultura, o neoconcretismo repunha colocações do homem como ser no mundo e pretendia pensar a arte nesse contexto: tratava-se de pensá-lo enquanto totalidade. Era o retorno das intenções expressivas ao centro do trabalho de arte. Resgatava-se a noção tradicional de subjetividade contra o privilégio da objetividade concreta.

Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do humanismo, em duas vertentes amplas: na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Aluisio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro) e esse humanismo tomava forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua "aura") e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Otílica, Clark, Lígia Pape) 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 vigente. Ambas tinham em comum, é claro, uma posição crítica frente ao empirismo ~~concretista~~ concretista (que se manifestava através de um teorismo até, mas que nem por isso deixava de ter uma ~~idéia~~ idéia mecânica da produção de arte) e temiam especialmente a perda da especificidade (e da "aura") do trabalho.

Através da sensibilização e da dramatização os neoconcretos procuravam escapar ao reducionismo concreto, lutando contra a esterilização das linguagens geométricas. Esses conceitos são <sup>entretanto</sup> insuficientes para explicar a razão da dissidência neoconcreta dentro do ambiente cultural brasileiro. De alguma maneira, é lícito supor, havia uma diferença no modo como os dois movimentos se inscreviam nesse ambiente e projetavam seus lances no real. É preciso estudar em que medida a "política" desses dois movimentos presos até certo ponto a um mesmo quadro de referências inicial - a tradição construtiva - diferiam e em que medida as suas produções tinham efeitos diversos, colocavam questões diversas, abriam caminhos diversos.



Não resta dúvida quanto a estreita ligação entre a penetração construtiva e o projeto desinvolvementista brasileiro. Nesse sentido, concretismo e neoconcretismo eram partes de uma mesma estratégia cultural. Mas, evidentemente, não formavam um bloco e o fato de se oporem formalmente não deixa de ser esclarecedor quanto às possíveis direções para onde apontavam.

O concretismo, por exemplo, pretendia intervir diretamente no centro da produção industrial e se preocupava explicitamente em levar adiante o "sonho suíço" de transformar o ambiente social contemporâneo. Estava aberto e ávido pelas transformações culturais que os mass-media <sup>(por exemplo)</sup> podiam promover. Como já dissemos, ele integrava-se ao esforço de superação do subdesenvolvimento e atacava frontalmente os arcaísmos do poder humanista tradicional no ambiente cultural brasileiro. Mobilizava-se totalmente no sentido de estabelecer uma dinâmica ~~subdesenvolvida~~ <sup>progressista</sup> no campo cultural do país. A idéia de cultura do concretismo era simetricamente oposta à mentalidade <sup>acadêmica</sup> vigente e sua concepção do campo cultural como lugar das verdades espirituais imutáveis.

Mas, notemos. Os concretistas citavam Marx e Engels, mas estavam sem dúvida longe da máxima proposta por Walter Benjamin: politizar a arte. A sua verdadeira teoria de produção, as delimitações conceituais de seus esquemas de leitura do real, podiam ser encontradas no racionalismo positivista - no pragmatismo progressista de Wiener, com sua concepção cibernética das relações sociais, no formalismo de Bill e Maldonado e suas idéias acerca da civilização contemporânea. Os concretos estavam fora de dúvida muito mais pertos de estetizar a política. A sua arte buscava eficácia sobretudo no plano das informações de massa - como criadora de matrizes e como método de investigação de processos semióticos ligados a esse plano - e acreditava acriticamente na positividade desse plano. A famosa manipulação dos mass-media pelo sistema, a necessária correlação entre a ideologia das classes dominantes e os mass-media, não eram preocupações concretas.

O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições do sistema acerca da atividade cultural: era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial. Compa



rados aos agentes da arte concreta, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários e designers, os artistas neoconcretos eram quase amadores - por mais que projetassem transformações sociais a partir da <sup>seu trabalho</sup> ~~arte~~ permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social.

Na verdade, essa diferença neoconcreta, embora circunstancial, era significativa. Indicava, no mínimo, que para um grupo de vanguarda construtiva situado no Rio de Janeiro, predominantemente, não havia ~~concretamente~~ possibilidades de exercer os seus postulados construtivos numa área <sup>social</sup> mais ampla. Dado o nível de exigência estética do movimento, ~~ele~~ passava simplesmente ao largo de qualquer projeto nesse sentido. Colocado, porém, nesses termos o processo está mais ou menos invertido: o que houve em verdade é que o próprio surgimento do neoconcretismo nos moldes em que se deu resultou dessa situação. Ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal.

Essa marginalidade, melhor, essa lateralidade neoconcreta é uma de suas principais especificidades. Ela ~~permitiu~~ permitiu a explosão dos postulados construtivos e abriu caminho para uma crítica ao próprio estatuto social da arte, crítica que estava sistematicamente ausente dos movimentos construtivos. ~~ela também se tornava~~ <sup>e</sup> tornou-se híbrido esse movimento que "existencializava" e que "desracionalizava" até certo ponto as linguagens geométricas. Daí porque Max Bense definiu o movimento como "um grupo que se distingue do noigandres sobretudo pelo fato de que seu construtivismo admite, ao lado dos racionais, também elementos irracionais e toma em consideração o folclorismo do país." (Pequena História, Ed. Perspectiva, Col. Debates)

- Crise da arte Construtiva Brasileira -

O quadro histórico em que se movia o neoconcretismo era o do saber, isolado praticamente de suas relações políticas com o conjunto da sociedade: arte, ciência e filosofia eram os pontos de referências exclusivos. Tratava-se de ter uma produção perti



nente nesse sentido. Do trabalho dos artistas neoconcretos é possível extrair uma posição explícita frente à História da Arte, ~~mas~~ mais vagamente à filosofia e frente à ciência, nunca frente a sociedade como lugar de um combate político. Mas o apolitismo neoconcreto precisa ser analisado no registro correto: a rigor ele apenas segue o apolitismo comum às tendências construtivas. O que tornou a sua inscrição cultural tão marcadamente aristocrática foi a sua posição obrigatoriamente lateral num circuito muito atrasado.

Por um lado, ele se beneficiava da ausência de pressões por parte do mercado, permitindo uma concentração na elaboração de trabalhos e o descaso pela produção de obras. Faço a distinção: por obras entende-se a série de objetos físicos que resultam a rigor de um mesmo trabalho, de um mesmo dispositivo que pode ser reproduzido indefinidamente. O neoconcretismo, como dissemos, tinha uma dinâmica de laboratório e isso só era possível pela ausência de confronto com um mercado.

Talvez seja legítimo especular que, por outro lado, o apolitismo e até o idealismo dos neoconcretos, em sua ação como movimento, estão parcialmente relacionados com a falta de um contato sistemático com o mercado. Na medida em que operava fora do alcance do mercado, não sofria sua ação, digamos, alienadora - não era solicitado à reprodução mecânica dos ~~seus~~ trabalhos, não era pressionado para adaptar suas descobertas aos esquemas formais vigentes. Mas não há dúvida que o relacionamento com o mercado (representante do "real" para assuntos de arte) é em última instância politizador. Revela a verdade da posição do artista na sociedade - a contradição entre o tempo e a qualidade de seu produto enquanto trabalho cultural e o circuito comercial em que é inserido o resultado desse trabalho. Ao escapar, ilusão da dura vivência dessa contradição, o neoconcretismo pode talvez conservar resíduos idealistas acerca do estatuto da arte.

Mais ou menos livres para seguir o seu trabalho sem interrupções de ordem econômica, os agentes neoconcretos relacionavam-se entre si muito menos como profissionais e, como tal, submetidos ao regime de competição) do que como "homens de cultura". A troca de informação se tornava fluente e ocorria num plano afeito - havia e persistiu em alguns artistas membros do neoconcretismo o orgulho da marginalidade, a idéia do artista como as "antenas" (Ezra Pound) da sociedade, a vanguarda dos processos de transformação social. Início do processo de rompimento da tradição construtiva, momen



to de crise dessa tradição no Brasil, o neoconcretismo retomou elementos da ideologia romântica de arte e a aproximação progressiva de alguns artistas do movimento para com o dadaísmo é prova disso - o culto à marginalidade é um componente dessa ideologia e é por definição estranha ao projeto construtivo.

O lance neoconcreto é resultado de uma crise local: a impossibilidade dos agentes culturais brasileiros continuarem pensando no interior do quadro de referência construtivo exclusivamente. Com o final dos anos 50 e início de 60, o neoconcretismo está no centro dessa crise e representa um conjunto de operações que tentam ora renovar, ora ultrapassar esse quadro de referência. A partir dessas considerações pode-se sacar duas hipóteses de trabalho que orientem um discurso em torno das questões neoconcretas:

1 - Como sequência na penetração construtiva no país, o neoconcretismo foi uma tentativa de renovação da linguagem geométrica, contra o caráter racionalista e mecanicista que a dominava então. Mais especialmente, uma tentativa de revitalizar, no sentido quase estrito do termo, as propostas construtivas, dando ênfase aos aspectos experimentais da prática artística. É uma singularidade neoconcreta a de, como movimento construtivo, privilegiar o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social.

2 - Apesar de seu manifesto politismo (e sua tendência liberal e às vezes anarcotópica latentes), o neoconcretismo foi uma importante manobra da produção de arte brasileira no sentido de conquistar uma autonomia mais ampla frente aos modelos culturais dominantes. Como vértice de um movimento que começara cerca de dez anos antes ~~de~~ adquirira a consciência necessária para tentar estabelecer uma dinâmica específica de produção. O neoconcretismo fixou - e isso pode ser verificado pela própria prática dos artistas contemporâneos no Rio de Janeiro, pelo menos - alguns conceitos decisivos acerca da significação do processo da arte no Brasil e colocou à disposição ~~dos interessados~~ dos interessados um arsenal de operações críticas frente a arte entendida como instituição. Deu a partida em direção a uma produção contemporânea local desligada já dos pressupostos construtivos dos quais era inicialmente resultado.



Vértice e ruptura da tradição construtiva brasileira (permita-se o uso dessa expressão tão discutível), o neoconcretismo em suas duas vertentes básicas tinha um projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e "livre" da pesquisa de arte no país. Representava, é claro, uma conquista local com respeito à especificidade do trabalho de arte: algo não submetido a injunções políticas imediatas, nem a um plano ligado diretamente ao processo desinvolvementista do país. Os agentes neoconcretos prescreviam, assim, o terreno de sua prática e se dispunham a analisar os seus elementos de modo autônomo: a arte não podia ser instrumentalizada, e sim compreendida como atividade cultural globalizante, que envolvesse o conjunto da relação do homem com o seu ambiente.

O desejo neoconcreto ia talvez além do desejo tradicionalmente em jogo nas tendências construtivas. O seu recuo humanista e idealista frente aos postulados teóricos mais rigorosos dos concretos pode ser analisado como uma recusa do empirismo e uma insatisfação com o modelo de trabalho implícito nesses postulados. A consciência perceptiva concreta era por demais reducionista para o desejo neoconcreto de uma arte com intenções fenomenológicas mais amplas. O causalismo gestáltico soava mecânico, quase pavloviano, para quem pensava trabalhar com as complexas articulações dos comportamentos superiores. Para quem especulava em torno de uma "filosofia" da forma.

A diferença de perspectiva entre o concretismo e o neoconcretismo resulta do choque entre uma concepção empirista do trabalho de arte e suas significações sociais e humanas e outra ligada ao idealismo especulativo. Ou entre um tipo de positivismo e uma variante do idealismo clássico. É óbvio que essa diferença não se manifestava <sup>sob</sup> essa forma filosófica, mas por intermédio de uma polêmica artística que deixava transparecer claramente essa diferença geral. Tomemos, por exemplo, uma polêmica que sempre esteve no centro das divergências: a questão do trabalho de arte como produção ou como meio de expressão. O estudo ~~das~~ das manobras em torno dessa questão é elucidativo.

Não há dúvida que ao concretismo cabe o mérito histórico (a ele e não às tendências ditas marxistas) de compreender a necessidade de atacar o centro do ~~redu~~ redu idealista em matéria de arte: o chamado processo criador. Sobre a valorização mí-



tica desse processo, sua opacidade enquanto trabalho intelectual, sua irreducibilidade aos dados racionais, está montada a ideologia vigente de arte. E é evidente até mesmo a ~~obscureza~~ necessidade de sua manutenção para a sobrevivência do mercado de arte: a "criação" e só a "criação" pode justificar a especulação comercial empreendida pelo mercado, ~~em parte~~ garantir a sua função de distribuidor de status e assegurar a validade de um jogo financeiro capaz de oferecer lances mirabolantes. O concretismo parece ter compreendido que o deslocamento da função social da arte, a tentativa de transformá-la num instrumento social mais eficaz, passava obrigatoriamente pela concepção expressivista da arte. Contra a arte como meio de expressão ele a propunha como produção específica, informada por conhecimentos objetivos e manipulada de modo inventivo (não inspirado, é lógico).

O concretismo entretanto não radicalizou a proposta. Ao invés de seguir com uma teorização materialista da arte, tomando-a como um processo de conhecimento específico mas envolvido no campo ideológico, parou num determinado momento - no momento em que o trabalho de arte tornou-se apenas mais um meio de informação na rede de processos informacionais que caracterizam o "ambiente" contemporâneo. No limite, a eficácia social da arte estaria nas operações semióticas que colocasse em ação, especialmente através dos mass media, de modo a produzir efeitos renovadores e a constituir algo próximo <sup>a</sup> a uma nova estética coletiva. Exatamente conforme a tradição construtiva dentro da qual toma lugar, o concretismo <sup>era</sup> presa de uma crença ingênua no progresso que o levava a pensar os mass-media como instrumento de uma penetração cultural pertinente às "necessidades espirituais" do homem moderno. À custa, evidentemente, de ignorar o seu caráter de dispositivo ideológico dos estados ~~capitalistas~~.

Na base da atividade concretista, de sua prática e de sua teoria, está a idéia do jogo cultural como ser autônomo - e isso só poderia inibir a sequência de um pensamento materialista em arte. Interessados numa inserção diferente do trabalho de arte na sociedade, os concretistas nem por isso conseguiram escapar de todo a posição tipicamente pequeno-burguesa (idealista) frente ao campo cultural. Desligada dos processos de transformação ideológicos, a atividade cultural só pode ser canonizada: resultará sempre da sequência de lances geniais que, por sua vez, serão contribuições ao patrimônio cultural da humanidade. Veja-se a progressão concreta: a literatura



moderna é a história de lances semióticos a partir de Mallarmé, passando por Joyce e Pound e culminando com a poesia concreta; as chamadas artes plásticas obedece ao mesmo esquema, só que os nomes são os de Mondrian e Max Bill.

É fácil portanto perceber que a "produção" envolvida na teoria da arte concreta, com toda sua lucidez histórica, só o é numa certa medida: por um lado, é demasiado mecanicista em seu projeto de inserção social, confundindo-se com uma manipulação inventiva de tipo publicitário, e aspirando a uma funcionalidade suspeita no conjunto da sociedade; por outro, revela um idealismo corrente ao respeitar na história da arte uma autonomia mítica, um todo construído a golpes de genialidade.

A leitura concreta da arte e da poesia é tecnicista, pensada a partir de transformações sintagmáticas no interior das linguagens, excluindo-se as relações dessas linguagens enquanto formas institucionalizadas (elas ocorrem sempre dentro de práticas reconhecidas: a arte, a literatura, a música, não são obviamente expressões "naturais") com o campo social onde operam. Esse tecnicismo ~~materialista~~, na medida em que ignora o local material de sua inserção ~~material~~, acaba por se tornar uma espécie de idealismo. Resulta daí um aparente paradoxo: ao mesmo tempo em que tentava extrair do trabalho de arte qualquer transcendência ontológica - substituindo no dizer de Max Bense a antiga estética interpretativa, ligada à "temática do ser", por uma estética "abstrata e exata" que trata da estruturação material da "informação" - o concretismo mantinha-se preso ao estatuto humanista da arte e da cultura. No próprio cerco que a metafísica ocidental traçara em torno dessas manifestações.

#### - Empirismo x Idealismo -

O neoconcretismo voltava-se contra a produção por razões outras: o que temia era o reducionismo, o perigo de, esvaziando-se a arte de suas conotações humanistas tradicionais, esvaziá-la também enquanto prática específica e irredutível ao pensamento do senso comum. O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e "completo" com o sujeito. Contra o que supunham ser a esterilização da arte concreta - limitada às rígidas explorações das formas seriais e do tempo mecânico, limitada em última instância à experiência retiniana - estavam empenhados em transformar o tra-



balho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador, a caminho de ser transformado em um participante. Daí, naturalmente, o seu esforço para romper as categorias tradicionais das belas-artes

Para esses artistas, é possível adivinhar, o termo produção soava extremamente embaraçoso: de certo modo porque calava os murmúrios metafísicos de ~~que~~ <sup>a arte/</sup> ~~que~~ ainda estava repleto, mas também por conotar uma espécie de operação racionalista que parecia excluir um envolvimento libidinal do sujeito-artista. Falar em produção, no quadro em que se movia o concretismo pelo menos, lhes parecia uma tentativa de enquadrar os lances da realização do trabalho numa estrita racionalidade programática. Conservar o termo expressão, remanescente da estética tradicional, significava manter intacta a diferença do processo da arte. ~~o~~ <sup>Significava</sup> salvar a especificidade desse processo, o fato de manipular formas-expressivas, transcendentais às suas propriedades físicas, e não apenas formas-mecânicas.

#### Teoria

O neoconcretismo esgrimava, como se vê, com a ~~teoria~~ da Percepção (o Merleau-Ponty de Structures du Comportement e Suzanne Langer) e o fazia largamente contaminado por um idealismo. Não apenas ao manejar conceitos como o de expressão ou o de organicidade, como contrapartida ao racionalismo concreto e o <sup>seu</sup> privilégio <sup>cientifista</sup> da objetividade, ~~mas~~ como em declarações explícitas. Gullar, ~~no~~ <sup>no</sup> artigo Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta: "Os neoconcretos reafirmam as possibilidades criadoras do artista, independente da ciência e das ideologias." Se pensarmos um pouco a respeito dos anos 50 no Brasil veremos que praticamente não havia outro caminho: todo o nosso debate universitário se dava entre as várias linhas do positivismo e a filosofia especulativa clássica, incluindo aí os existencialismos. A alternativa para essa polêmica, o marxismo, tinha uma situação peculiar: estava duplamente cercada, de fora pelas ideologias pequeno-burguesas, de dentro pelos agentes partidários que tomavam o processo cultural como um lance <sup>a mais</sup> da estratégia do partido, simplificando ou recalcan-do questões que não se encaixassem de imediato nessa estratégia.

A posição dita marxista firmada no ambiente cultural brasileiro não oferecia o menor atrativo para uma vanguarda de tipo aristocrático como o neoconcretismo. O seu leque de questões era reduzido e suas bases estreitas: a função da arte era ilustrar a sequência da luta política e ideológica, colorir os chamados valores ~~artísticos~~ artísticos do povo brasileiro (valores, é claro, determinados pela consciência pequeno-



burguesa das elites dirigentes da organização). E ao neoconcretismo, como vimos, não interessava uma atitude cultural politizada: o seu desejo voltava-se para uma posição avançada dentro do processo de conhecimento, a sua "revolução" prendia-se aos limites da arte e do "homem."

A vigência do conceito de expressão é índice da impregnação do idealismo clássico na ideologia do movimento neoconcreto. Mas, ao longo da polêmica com o concretismo, teve uma positividade - significou a manutenção de um espaço experimental aberto contra o reducionismo racionalista. A partir desse conceito é que o neoconcretismo pôde estabelecer nos limites das tendências construtivas, na medida em que obteve uma distância crítica frente ao programa dessas tendências que chegara até o concretismo brasileiro via Escola de Ulm. Examinemos rapidamente os efeitos da manutenção da tradicional categoria de expressão na prática dos artistas neoconcretos.

A meu ver ela incide decisivamente sobre o modo de relacionamento desses artistas com as linguagens construtivas, formalizadas já numa tradição. Torna possível uma relativa negatividade dentro dessas tendências marcadamente centradas em torno da conquista de uma positividade para o trabalho de arte: ao optarem pelo caráter expressivo da arte, os neoconcretos deslocam-se do eixo funcionalista ao redor do qual giravam as tendências construtivas. E, permanecendo nelas, mantém uma certa lateralidade. Isso é patente nas próprias produções do grupo: nos relevos "utópicos" de Helio Oiticica - estudos topológicos especulativos, sem aplicabilidade prática imediata - nos esquemas de tensionamento e ruptura produzidos pelo sistema de Amílcar de Castro, na organicidade fenomenológica e anti-positivista dos "bichos" de Lygia Clark, na exploração cirúrgica das partes do objeto ~~levada a efeito~~ <sup>W3/</sup> "objetos ativos" de Willys de Castro, na impregnação libidinal dos espaços de Franz Weissman. E mais nas pesquisas de cor - elemento banido do trabalho concreto provavelmente pela impossibilidade de uma formalização mais objetiva - de Aluisio Carvão, Hélio Oiticica e Hercules Barsotti.

Em todos esses trabalhos há algo que não se permite reduzir ao simples esquema matriz formal, há algo, resultado de um processo por assim dizer especulativo, que não se adequa ao esquema do "design superior" proposto pelo concretismo. São produções de "artistas", engendradas a partir de formalizações singulares, irreduzíveis à



objetividade das fórmulas e séries matemáticas. A questão neoconcreta, repetição é impregnar vivencialmente as linguagens geométricas, repropô-las como manifestação expressivas, recolocá-las como objeto de envolvimento fenomenológica. Torná-las significativas até ontologicamente. Gullar com a palavra: "A atitude neoconcreta, que desconhece a existência a priori dos elementos constitutivos da expressão, implica numa descida à fonte mesma da experiência, donde a obra de arte brotará impregnada daquele sentido não-tético, emotivo, existencial," (Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta).

Imposta agora ~~o objetivo~~ localizar e estudar os problemas que se colocou o neoconcretismo e, mais diretamente, os problemas que orientaram a sua prática no campo da visualidade. Um dos mais relevantes - a questão produção x expressão - foi abordado acima. Não era entretanto o único. O projeto neoconcreto trabalhava explicitamente outros conceitos básicos. Vejamos.

- A idéia de tempo. A questão do tempo foi determinante para as diversas tendências construtivas a partir dos anos 60. Em torno dela, pode-se observar a diferença de perspectiva entre a arte op e cinética e a minimal art, por exemplo. As primeiras insistiam numa ligação estreita entre arte e ciência, em termos de analogias entre os dois processos de conhecimento e sobretudo em termos da participação da arte no ambiente tecnológico contemporâneo. Para tanto, intentavam uma produção que formalizasse seus dados à maneira da ciência. O tempo, ~~tempo~~ tematizado tradicionalmente pela arte, seria ~~tempo~~ apenas um resíduo do pensamento metafísico, haveria que pensá-lo enquanto movimento, estímulo perceptivo concreto, elemento concreto do repertório das artes visuais. Contra o tempo "interior", imóvel, aspirante à eternidade, da obra de arte tradicional, a ala mais cientifista das tendências construtivas (concretismo, op e cinetismo) privilegiava o movimento mecânico como propriedade do trabalho de arte e abria assim uma porta para a participação mais direta da tecnologia eletrônica na realização dos trabalhos. A arte concreta, desde Max Bill, está na origem da maciça utilização tecnológica característica de algumas tendências da década de 60 e é o ponto de partida de sua ideologia cinetista e desinvolventista.



Nesse sentido, o neoconcretismo ( e depois dele a minimal) operou uma ruptura na seqüência do desenvolvimento construtivo: o seu desinteresse pela tecnologia como fator intrínseco à produção e a insistência sobre uma idéia virtual do tempo, bem como sua recusa de enquadrar a forma em limites apenas ótico-perceptivos, colocavam até certo ponto em xeque alguns sólidos princípios dessa tradição. Não por acaso, é claro, o neoconcretismo, o minimal e os artistas latino-americanos independentes como Soto e Sérgio Camargo foram os últimos momentos significativos de teor construtivo - atuavam já nos limites dessa tradição.

O tempo toma no neoconcretismo um sentido construtivo muito pouco ortodoxo. À idéia concreta do tempo como movimento mecânico ele opôs o tempo como duração e como virtualidade. Falando sobre as diferenças entre a poesia concreta e a poesia neoconcreta, Gullar diz: "Para os poetas paulistas, o tempo que o poema expressa deve ser um tempo relacional, mecânico. Desse modo, a página torna-se um espaço gráfico, objetivo, dentro do qual as vibrações visuais têm um papel preponderante: o poema é um objeto, um corpo espacial que se nutre apenas das recorrências automáticas à que suas formas obrigam a vista. Entenda-se bem: quando os poetas concreto-racionalistas falam de espaço tempo eles não se referem a esse espaço-tempo orgânico, não-objetivo, que se dá na percepção fenomenológica: referem-se ao conceito objetivo, da ciência, onde essa síntese se faz a posteriori. Tanto assim que os poemas concretos paulistas contém o tempo como funcionamento, como relação exterior das partes: trata-se de um tempo imitado dos movimentos mecânicos." (Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta).

Theon Spanudis dizia que o poema neoconcreto "é o próprio tempo da vivência poética que se substancializa em espaço vivo" (citado por Gullar no artigo acima mencionado). Estamos, como é fácil perceber, de volta à polêmica entre o racionalismo positivista e o idealismo fenomenológico em torno dos quais se construíam as posições concretas e neoconcretas. Convém lembrar, porém, que no âmbito de um movimento comprometido com a leitura construtiva da arte pós-cubista chegar a ~~introduzir Bergson~~ introduzir Bergson - com sua doutrina intuicionista e sua idéia do tempo como duração - é quase um escândalo. E, no entanto, era de alguma maneira pertinente ao projeto neoconcreto.



to: servia e estava associado à proposta de "ativar" o relacionamento do sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades de ~~de~~ leituras, "abertas" no tempo. As gravuras de Ligia Pape e as esculturas de Amílcar de Castro, por exemplo, trabalhavam o tempo como virtualidade - tratava-se de algo assim como deixar em suspenso o "tempo" de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase ao sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção. Foi o ~~o~~ início, sem dúvida, de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do outro, em direção a/que Oiticica chamou de "vivências".

Como ataque à "eternidade" implícita na obra tradicional, o dispositivo de tempo acionado pelo neoconcretismo era basicamente diverso daquele acionado pelo concretismo. Não procurava estabelecer uma dinâmica real entre os movimentos do próprio trabalho e as manobras perceptivas de leitura. Sitava-se por assim dizer num plano mais abstrato e mais mediato (num certo sentido a arte concreta é um empirismo da forma). Tencionava, isto sim, mobilizar um processo descontínuo de leitura que desse margem a uma atitude essencialmente envolvida por parte do observador. Prescrevia de certo modo uma leitura dramática, existencial, daí o seu desejo de sensibilizar a geometria, de polemizá-la até. Aqui, mais uma vez, se tem a prova de que o neoconcretismo não pensava o trabalho como processo informacional, mas como proposição de "vivências". O tempo concreto é operacional, ~~uma~~ dimensão objetiva. O tempo neoconcreto é fenomenológico, recuperação do vivido, ~~re~~ repotencialização do vivido. E nesse sentido ~~foi~~ foi um precursor das tendências dominantes nos anos 60 que representavam um esforço para abolir a distância entre arte e vida.

O espaço neoconcreto. Talvez seja mais correto denominá-lo campo dado o seu caráter ativo, irradiado. Com relação ao espaço, os agentes neoconcretos eram enfáticos: criticavam com veemência a manutenção concreta do esquema figura-fundo-base do espaço representacional pré-cubista - e lançavam-se à tarefa de mobilização total do espaço, tomado agora como elemento não-metafórico. Há várias abordagens do espaço em ação no neoconcretismo, mas giram basicamente em torno de uma concepção fenomenológica e da consequente recusa ~~unívoca~~ de uma apreensão rigidamente gestaltista:



as especulações com as geometrias não-euclidianas (Oiticica, Pape, Clark, Amílcar de Castro), o tratamento descontínuo da superfície (Willys de Castro, Carvão), a tentativa de rompimento da distância entre o espaço real e o espaço da obra (~~o espaço da obra~~) (Ligya Clark, seus bichos e sua teorização sobre a Linha Orgânica). O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Disponha-se a vivenciá-lo, a atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico. O desejo neoconcreto se opunha <sup>ao modo de</sup> a relação vigente com a arte e ao processo de leitura estabelecido: contra a passividade, o convencionalismo e o platonismo da fruição "normal" buscava tensioná-la, explodí-la em seus limites tradicionais. Talvez não seja absurdo advinhar no neoconcretismo um nietzscheanismo (afinal Gullar de Luta Corporal <sup>o</sup> as tradições familiares anarquistas de Oiticica estavam perto de Nietzsche) que seria por certo exótico no interior do racionalismo construtivo.

O rompimento do espaço representacional (espaço metafórico, alusivo) agia no sentido do rompimento do estatuto vigente da arte e liberava até certo ponto o artista para uma atuação mais direta no campo social. Ou seja, uma atuação que não respeitasse o cerco mítico em que a ideologia dominante procurava encerrar o trabalho de arte e soubesse suas implicações no discurso social. Esse o radicalismo neoconcreto: o de opor-se ao sistema da arte como estava constituído, com suas convenções ~~dominantes~~, por meio de seu experimentalismo. E isso de uma forma bem efetiva, não apenas teórica: ~~o~~ Estava ancorado na realidade do ambiente cultural brasileiro e os seus ~~lances~~ lances tinham uma eficácia ali: o movimento de certo modo liquidou as faturas de qualquer projeto cultural construtivo organizado para o Brasil ao mesmo tempo em que deixou resíduos de uma atitude sistematicamente crítica e libertária frente aos estreitos limites dentro dos quais se processava aqui a prática da arte.

Nessa direção, o neoconcretismo teve efeitos críticos materiais incomparavelmente mais importantes do que o concretismo, <sup>b</sup> submetido aos padrões construtivos ortodoxos. Esse o materialismo neoconcreto, o de introduzi-lo no circuito de arte brasileiro o



conceito de intervenção crítica através de uma prática que forçou sempre os limites do projeto construtivo e <sup>acabou</sup> ~~revelando~~ revelando a sua impossibilidade de inscrever-se em nossa realidade. O que os concretos e Max Bense consideravam ser o irracionalismo neoconcreto era apenas e tão somente a ~~uma~~ margem <sup>ela</sup> ~~que~~ <sup>ele</sup> escapava ao seu racionalismo e o colocava em xeque. Implicitamente havia nele uma recusa da integração funcionalista da arte na coletividade e <sup>uma</sup> ~~a~~ abertura para se pensar a função-arte, discutir os seus efeitos para além de uma história fechada da arte. Por isso, o neoconcretismo lançou as bases de uma arte contemporânea no Brasil: é possível definir a grosso modo a arte contemporânea como aquela que se recusa a acreditar em sua mítica autonomia no conjunto do campo social e decide investigar o local material onde emerge e funciona. Apolítico, o neoconcretismo contribuiu mais do que nenhum outro movimento no âmbito da produção visual para politizar a arte no Brasil pelos mecanismos que criou e pelos efeitos de sua prática "adogmática" e questionadora.

O espaço neoconcreto ultrapassou os limites do espaço construtivo e acabou por estabelecer como uma área polêmica enrustada no circuito de arte ~~brasileira~~ brasileira no final dos anos 50 e início dos anos 60.

A questão da subjetividade em arte. Um dos focos <sup>de polêmica</sup> mais persistentes entre concretismo e neoconcretismo. O último insistia no caráter também subjetivo do trabalho de arte contrariando o projeto concreto de objetivar ao máximo a produção, desligando a arte da categoria da expressividade. Vimos já as manobras que se desenrolaram entre a idéia da arte como produção ou como expressão. Vamos agora analisar a questão da subjetividade e da objetividade em outro registro.

Reconheçamos desde logo que a defesa neoconcreta da subjetividade não estava isenta de compromissos idealistas, mais precisamente de resíduos do existencialismo humanista que impregnava a fenomenologia francesa. Lembremos mais uma vez o mecanicismo e conseqüente reducionismo concreto que o levava a pensar a arte como manipulação técnica e inventiva, atividade de um sujeito central do saber lidando com processos informacionais. É possível, então, situar o debate.

Ao neoconcretismo não interessava, é claro, retornar ao subjetivismo tradicional



, à ideologia românticoide que dominava o senso comum da arte, inclusive por aceitar explicitamente os postulados básicos da vanguarda construtiva. Nem ao concretismo, logicamente, interessava excluir o indivíduo, pois em última instância o projeto construtivo respeitava os limites do conceito de individualidade como está inscrito nas sociedades capitalistas contemporâneas. Havia um respeito ao ~~sujeito~~ indivíduo que pode ser atestado pelas preocupações didáticas do concretismo, pela sua presença na formação de designers que viessem a intervir com eficácia na complexa rede informacional em que se transformara a civilização. As diferenças em torno da subjetividade no interior do debate concretismo-neoconcretismo são mais sutis, ocorrem como variações na posição de leitura construtiva do real, são sintomas de uma divergência <sup>com relação a</sup> ~~manifestada~~ uma estratégia cultural.

A objetividade concreta era uma resposta ao psicologismo em arte e um modo de penetração nos processos de comunicação social, núcleo da desejada atuação do novo "designer". Tratava-se, como sempre, de tornar a arte um fator objetivo socialmente, algo que auxiliasse a transformação do "ambiente". Para esse esforço de positividade; a subjetividade era residual - ela se manifestava em poesia pela nostalgia do lirismo sentimental, em arte pela metafísica da cor e das formas puras. Não se pode afirmar que o concretismo considerava o trabalho de arte uma simples aplicação de métodos, ou uma rígida formalização de dados perceptivos mais ou menos científicos. Há, como vimos, a questão da inventividade na manipulação, há mesmo uma vontade de "sensibilizar" a geometria. Mas ~~o~~ seu programa privilegiava a inserção objetiva do trabalho de arte contra o envolvimento subjetivo. A arte como processo de informação social de primeiro grau, digamos, mas não como meio de investigação. Aboliu-se o caráter especulativo, idealista, ~~de produção~~ de produção e operava-se, simultaneamente, uma redução autoritária no centro da questão-arte. Nesse lance as singularidades foram rejeitadas como elementos não formalizáveis.

O empirismo concretista só conseguiu objetivar a prática da arte por meio de uma obra autoritária. Não foi capaz de acionar uma demonstração do mito do artista, nem de teorizar sobre os efeitos objetivos dessa prática sem colocar em risco a própria especificidade. E, afinal, não levou adiante a reflexão sobre a objetividade do trabalho de arte na medida em que não chegou nunca a conceber com clareza o campo ideológico onde esse trabalho está necessariamente inserido. Com isso, o seu aparente radicalismo se tornou <sup>uma espécie de</sup> ~~um~~ sectarismo, ou como se dizia na época, um dogmatismo. Permaneceu nas malhas do ~~mito~~ mito da arte, deslocando apenas a sua função:



ela deixou de estar voltada para o escatológico, para o fantasmático, para o espiritual enfim, e passou à condição de agente especial de informação, promotora e objetivadora de processos informacionais, mas com todas as regalias da isenção ideológica. A condição de existência do sujeito - a sua verdade enquanto efeito do sistema - não foi sequer interrogada, a subjetividade foi contestada desde um ponto de vista grosseiramente positivista - o da performance social da arte. Uma posição típica do racionalismo do século XIX.

O neoconcretismo também não compreendia a subjetividade como "efeito do sistema". Ao contrário, prendia-se de certa maneira aos valores ontológicos do sujeito, tradicionalmente ênfatizados pela ~~arte~~ arte. Mais humanista, menos tecnicista do que o concretismo, insistia em pensar o trabalho de arte como totalidade mítica, engendrado por um sujeito de alguma forma privilegiado, o artista. A seu tempo, o neoconcretismo nasceu do esforço de um grupo construtivo no sentido de reassumir as singularidades então recalcadas e com isso produzir uma arte vivencial, aberta a uma participação ativa do observador. ~~Foi~~ ~~uma~~ ~~reação~~ ~~ao~~ ~~autoritarismo~~ e ao reducionismo concretistas e uma afirmação de valor em si da arte.

A pesquisa em arte, como a compreendiam aqueles artistas, incluía obrigatoriamente as singularidades. A tarefa era justamente ~~formalizá-las~~ formalizá-las. Daí resultou em grande medida a diferença neoconcreta e seu avanço em relação à arte concreta. Na verdade, o problema central desta última era a intencionalidade linear, o rígido objetivismo para o qual apelava: quase sempre apresentava-se como produto a ser lido e equacionado pela racionalidade programática mais evidente. A sua arma contra o contedismo metafísico era uma estética do jogo ( não, é claro, no sentido Nietzschiano), uma combinatória mais ou menos complexa, cujas articulações se davam no plano exclusivamente ótico. Quer dizer: a mobilização do sujeito observador se restringia ao ~~centro~~ centro consciente (digamos, facilitando um pouco as coisas, ao ego) do seu psiquismo. Ao nível do desejo, para usar um jargão caro aos concretistas, a mensagem apresentava uma baixa taxa informacional.

O esforço neoconcreto ia no sentido de uma mobilização mais ampla e explosiva: não só a própria produção (para eles, o ato da expressão ) envolvia muito mais dramaticamente o sujeito, como a fruição <sup>era</sup> prescrita em termos também emocionais. Digam



mos que a proposta era ativar uma circulação intensa do desejo do observador (o participante), para tanto havia uma luta de rompimento das convenções obra-espectador. Como tendência construtiva (brasileira, é verdade, e em vias de rompimento, também é verdade, mas construtiva) o neoconcretismo foi exceção ao escapar da definição do sujeito como clara racionalidade. A espécie de participação fenomenológica ~~que~~ à qual aspirava estava sem dúvida muito longe dela. Do mesmo modo que Merleau-Ponty pretendia extrair consequências filosóficas da teoria da gestalt que iriam contra as próprias idéias de seus autores, o neoconcretismo parecia querer direcionar os postulados construtivos num sentido até certo ponto insuspeitado pelos seus responsáveis iniciais.

As preocupações quase éticas e a tentativa de repor o problema do ser no centro da atividade artística afastaram o neoconcretismo do positivismo característico das tendências construtivas e da concepção mecanicista do psiquismo humano que lhes é inerente. Mas a subjetividade resgatada pelo neoconcretismo não deve ser confundida com a velha noção psicológica tradicional - da qual permaneci apenas em parte legatária. Ela significou sobretudo uma posição polêmica em meio a um debate e serviu para enfatizar os aspectos conceituais - isto é, para além dos dados ótico-perceptivos - do trabalho de arte.

O rompimento das categorias tradicionais das Belas-Artes. Em parte, é óbvio, esse rompimento começa com a própria arte moderna. Falamos aqui mais precisamente do desejo neoconcreto de redefinir a operação\_arte e seu relacionamento com o espectador. Esse desejo, parece, ia além do projeto construtivo do planejamento ambiental com sua necessária interpenetração das categorias de pintura e escultura e integração arquitetural. Com poucas exceções, como os contra-relevos de Tatlin, as produções construtivas não foram nem buscaram ser aparelhos transformadores em si mesmo do tipo de relacionamento artístico tradicional. O meio por excelência dessa transformação era a integração funcional do trabalho de arte na arquitetura. A obra, ela mesma, não era muito solicitada nesse sentido, tanto que permanecia no âmbito até certo ponto tradicional da pesquisa de forma. Duchamp e os dadaístas foram muito m



ais radicais nessa direção, agiram muito mais no sentido de transgredir as normas da arte.

Uma das principais características do neoconcretismo foi a sua posição crítica sistemática frente aos suportes, mecanismos e ideologias da arte como se lhe apresentavam. Nesse ponto está o seu anti-formalismo: a análise da produção neoconcreta <sup>sua</sup> revela <sup>seu</sup> unidade sobretudo pela presença de uma inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal. É aí que se pode falar numa imaginação neoconcreta, quem sabe em oposição à inventividade concreta. Há uma vontade negativa e, digamos, um sopro utópico nos bichos de Lygia Clark, nos relevos de Oiticica e em seus não-objetos, nos objetos ativos de Willys de Castro, no livro da criação e no ballet neoconcreto de Ligia Pape, nas esculturas de Amílcar de Castro, etc. Essa vontade negativa, inscrita principalmente no trabalho de rompimento dos esquemas formais dominantes e no modo de relacionamento vigente da obra com o espectador, marcou o neoconcretismo e o colocou numa posição até certo ponto paradoxal: a de um movimento construtivo mais ou menos "maldito".

A relativa "maldição" ~~do neoconcretismo~~ neoconcreta derivava em parte da atitude intespetiva de seus agentes frente a linear e racional tradição construtiva. E, mesmo se levando em conta que o concretismo nacional era provavelmente muito mais agressivo do que o seu similar suíço, não o era a tal ponto. Não podia, por exemplo, tolerar o descompromisso neoconcreto com o racionalismo programático atrelado às tendências construtivas ortodoxas. Nem o seu desejo de romper a clareza pré-estabelecida das suas construções, a lógica de suas harmonias composicionais, a sábia manipulação dos suportes. Há <sup>desordem</sup> no neoconcretismo uma violência, uma margem de aceitação do aleatório, uma experimentalista, uma abertura ao excesso enfim que não cabia nos cânones construtivos. Algo ali explodia os limites da racionalidade e da inventividade da tradição construtiva.

Esse "algo" se manifestava ~~no~~ no processo empreendido pelo neoconcretismo de rompimento das categorias da arte. Deixando de lado a própria fusão da palavra e a imagem (que escapa aos limites de investigação desse ensaio), é possível verificar esses rompimentos no interior da produção visual.



No âmbito da escultura, por exemplo. As preocupações de Clark com a supressão da base - suporte que isola a peça do espaço <sup>de</sup> circundante, privilegiando-a e ao mesmo tempo platonizando suas relações com o espectador - são provas de uma atenção crítica às formas vigentes. Com os ~~seus~~ "bichos" e relevos, buscava uma inserção diferente do trabalho de arte no real, uma positividade <sup>de</sup> sem dúvida estaanha às formulações construtivas tradicionais. A proposta fenomenológica desses "bichos" representa um convite a uma participação outra do trabalho de arte no espaço humano - o modo como buscam se inserir no real é indicativo da espécie de relação complexa, ~~de~~ libidinal, que pretendia travar com o observador, transformado já num elemento ativo, desligado já da passividade da contemplação.

Do mesmo modo, os relevos de Hélio Oiticica trabalham um espaço interior, virtual, questionam os limites de nossa percepção habitual, torcem os nossos modelos de vivência estética. São trabalhos construídos, é certo. Mas insistem em formalizar no limites do formalizável e derivam de uma lógica por assim dizer não-cartesiana. Uma análise detida dessa produção possivelmente revelaria não apenas a sua ligação com os postulados da ciência moderna - especialmente com as geometrias não-euclidianas - como uma <sup>"revolucionária"</sup> idéia implícita do social e da inserção da arte nesse social. Uma "política", se é que podemos utilizar essa força de expressão. O que queremos deixar claro é que a vontade neoconcreta de romper as convenções da arte tem <sup>uma</sup> final uma base ideológica, <sup>ela</sup> índice de uma postura ~~anticonformista~~ crítica dentro do campo cultural. Se o concretismo, acompanhando a tradição construtiva, se caracterizava por suas posições reformistas, de tipo social-democrata, o neoconcretismo apolítico estava mais perto das utopias e de uma recusa anárquica do real estabelecido. Não se trata, é claro, de estudar quem estava mais à esquerda ou à direita, mas de detectar as tendências ideológicas cujos substratos faziam parte de nosso ambiente cultural.

Mesmo um trabalho tão comprometido com a tradição construtiva como o de Willys de Castro é elucidativo nesse sentido. Os seus Objetos Ativos são construções, mas construções "perversas". A tematização da superfície como descontinuidade, tornando impossível abordá-la enquanto totalidade, é de início um lance conforma a mais parte da estética construtiva: ~~essa~~ busca <sup>de</sup> ~~destruir~~ uma ~~nova~~ organização sintática que



permitisse uma informação visual rica em possibilidades de leitura. O interesse central desse trabalho é a mobilização de um espaço não representacional, mas em seu modo de inserção no espaço real há uma certa taxa de negatividade, algo que ultrapassa os contornos da ~~uma~~ funcionalidade. Para os neoconcretos esse "algo" ~~uma~~ sobre o qual insistiam era a própria "expressão", manifestação da subjetividade, elemento não determinável quantitativamente. Esse "algo" fazia a diferença neoconcreta. Mas não é necessário retornar à expressividade para compreender essa diferença com relação ao racionalismo lúdico das produções concretas. <sup>A noção</sup> ~~de~~ intensidade pode ser aplicada à produção neoconcreta para detectar a sua irreduzibilidade às simples manobras combinatórias da arte concreta.

A intensidade dos objetos ativos, o fato de não apenas existirem, mas insistirem, está na espécie de desejo do qual estão investidos. A sua "perversidade" está em sua recusa de contentar-se com o dado relacional e por assim dizer objetivo: não lhe basta estruturar os elementos numa formalização irreduzível a uma olhada direta, totalizadora, ele investe sobre essa estrutura uma intensidade, põe em jogo uma circulação de desejo que não estava prevista pelo sistema concreto, por exemplo. De um modo geral, essa é uma especificidade <sup>neo</sup>concreta: nos limites da racionalidade construtiva não lhe bastava "sensibilizar" a linguagem geométrica (proposta de Cordeiro), queria revitalizá-las, tensioná-las enquanto suporte de uma relação que não se limitava a ser um processo informacional, mas que colocava em questão e envolvia o sujeito.

O neoconcretismo só podia pensar essa dimensão não formalizável pelo racionalismo positivista no registro do sublime, isto é no âmbito tradicional da estética idealista. Agora, entretanto, é necessário teorizá-la enquanto posição do desejo neoconcreto em relação à arte e à cultura, é necessário avançar nessa direção para compreender e avaliar os seus efeitos em nosso ambiente. Esses efeitos tiveram, como dissemos, o poder de abrir um espaço para a produção contemporânea, às custas sobretudo da superação do projeto construtivo. O duplo lance decisivo do neoconcretismo foi questionar as categorias e os esquemas da arte vigentes - inclusive, em alguma medida, aqueles mantidos pela própria tradição construtiva - e firmar-se <sup>na</sup> ~~na~~ posição política em arte distante das ideologias populistas e nacionalistas, ~~na~~



e distante até certo ponto do projeto construtivo do qual o concretismo era o principal veículo.

### A ruptura neconcreta.

De modo mais explícito, o neconcretismo tem sua influência reduzida ao eixo Rio-São Paulo, especialmente ao Rio de Janeiro. E como sempre ocorre com os movimentos culturais brasileiros é quase impossível formalizar com rigor os pontos, a extensão e os níveis onde se deram essa influência: ao contrário das culturas poderosas que obtêm uma continuidade e erguem ao redor de si amplos mecanismos de proteção, fabricando história e imprimindo conceitos em todas as suas manifestações, as que têm origem colonial não são fortes o suficiente para estabelecer uma dinâmica própria. Permanecem, no próprio ambiente onde emergem, residuais e fragmentárias, a sua inscrição fica para as gerações seguintes apenas como um rastro. Até segunda ordem, a produção cultural brasileira ocorre, segundo as precisas palavras de Oiticica, como diarréia.

Dentro desse quadro estão necessariamente os efeitos do neconcretismo. Mas, não resta dúvida, com uma ação residual intensa, decisiva mesmo para um setor da produção contemporânea. É possível <sup>até</sup> situá-lo como ~~um~~ <sup>um</sup>  corte, <sup>um</sup>  ponto de ruptura da arte moderna no país - depois dele, ou melhor, com ele estavam lançadas as bases de uma produção que Mário Pedrosa chamou de arte-pós-moderna para distingui-la da arte moderna pós-impressionista e pós-cubista. Tanto pelas questões que levantou como pelo seu próprio modo de inserção na instituição-arte, e pela maneira como evoluiu enquanto estratégia de grupo, o neconcretismo marcou um tipo de indagação nova e diferente no campo cultural brasileiro do final dos anos 50. A questão daqui para frente é saber se pode-se atribuir a esses adjetivos um valor substancial, ou apenas circunstancial. Isto é: se o estudo do neconcretismo representa um dado importante para o esclarecimento do projeto construtivo brasileiro enquanto proposta autônoma e alternativa, ou se não é senão um apêndice <sup>(dele) ou</sup> os momentos confusos de sua dissolução. ~~Representa um elemento de ruptura com o passado e um elemento de continuidade com o futuro.~~

É claro que, numa certa medida, o neconcretismo deve ser sempre estudado como o par do concretismo na ação das ideologias construtivas no Brasil. Mas é preciso não esquecer-lo como o ponto de rompimento dessas ideologias, nem reduzi-lo a seu aspecto de continuidade, recalçando o que talvez seja o seu principal interesse:



o de ser uma produção da crise do projeto construtivo, um pensamento da crise, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a "estetização" do meio industrial contemporâneo. O neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam e denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo. Mais do que <sup>com</sup> os postulados da estética construtiva, o neoconcretismo rompeu com o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e à sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo da <sup>discussão</sup> ~~discussão~~ da cultura como produção social.