

COUO, Maria de Fátima Morethy.
"Arte neoconcreta". In: *Por uma
Vanguarda nacional. Campinas:*
Ed. Unicamp, 304.

ARTE NEOCONCRETA: UMA CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA?¹

Se no Brasil do início dos anos 1950 os dois grandes pólos do debate artístico eram ocupados pelos partidários da arte figurativa e da arte abstrata — a arte concreta começando a ser fortemente defendida pelo meio intelectual engajado em prol da abstração —, uma mudança significativa iria operar-se antes do final da década. A cisão entre os grupos de artistas concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro e a conseqüente eclosão do movimento neoconcreto, assim como o relativo sucesso da arte informal ou "tachista" nas Bienais de São Paulo de 1957 e 1959, inauguraram uma nova etapa no debate em torno do abstracionismo, introduzindo a controvérsia sobre a exemplaridade da arte concreta e sua pertinência para a sociedade brasileira. De forma semelhante à que ocorrera no segundo momento do movimento modernista, o problema essencial, para os críticos e artistas envolvidos em tal polêmica, tornou-se definir o que poderia ou deveria ser a arte da jovem vanguarda brasileira. Os partidários do movimento

¹ Título de um artigo de Ferreira Gullar que, conforme mencionado anteriormente, foi publicado originalmente na *Revista Crítica de Arte*, nº 1, Rio de Janeiro, 1962.

neoconcreto estimavam que a arte concreta, como era entendida e praticada em São Paulo, não passava da importação de um modelo estrangeiro, pouco adaptado às condições específicas do país. Opondo-se à "exacerbação racionalista" das pesquisas desenvolvidas pelos paulistas, sugeriam uma revisão "das posições teóricas adotadas até aqui face à arte concreta".² "Propomos", escreveram os autores do *Manifesto neoconcreto*, "uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria".

Segundo tais artistas, enquanto os pintores e poetas concretos de São Paulo "tentavam fazer arte partindo de noções objetivas para aplicá-las como método criativo", os neoconcretos interessavam-se em afirmar a autonomia da arte, rejeitando em seu trabalho toda idéia *a priori*. Inspirando-se na filosofia de Merleau-Ponty, esses últimos declaravam considerar a obra de arte como um organismo, um "quasi corpus", "um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos" e que transcende simultaneamente o racional e o sensorial. Para eles, a obra de arte funda e revela novas significações existenciais que não se reduzem às noções objetivas de tempo, espaço, forma e estrutura. Ela "está sempre se fa-

² *Manifesto neoconcreto*, publicado na edição de 23 de março de 1959 do *Jornal do Brasil* e assinado pelos seguintes artistas: Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Lígia Pape, Theon Spanudis e Franz Weissmann. Estes sete artistas participaram da I Exposição Neoconcreta. Mais tarde, integraram-se ao movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Fortes de Almeida e Cláudio de Melo e Souza. As citações entre aspas que aparecem em seguida no texto, sem nenhuma indicação, também foram extraídas do *Manifesto neoconcreto*.

zendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem”, e o artista, a fim de recriar um espaço expressivo, deve buscar “reacender a experiência primeira — plena — do real”. A criação artística seria, nesse sentido, uma tentativa de “formular o mundo pela primeira vez”, de captá-lo em uma síntese intuitiva. Como afirma ainda Ferreira Gullar, “ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos decifrados — que partem de um suposto conhecimento do que seja a forma, a cor e até mesmo as leis que a regem —, os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir nele, pela experiência direta, novas significações”.³

O movimento neoconcreto, abrindo-se a componentes lúdicas e simbólicas sem subscrever-se à definição do artista como gênio criador, ofereceu, com efeito, novas perspectivas de trabalho a todos aqueles que, opondo-se à arte figurativa, não se identificavam com o chamado “objetivismo mecanicista” das doutrinas construtivistas nem com o caráter aparentemente subjetivo e narcísico da pintura informal. Ele procurava corrigir o “dogmatismo” da arte concreta e romper com seu apego a determinados esquemas perceptivos por meio da revalorização do corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora”, da intuição e da experimentação na prática artística. Sem renegar a “capacidade do vocabulário geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas”, os autores do manifesto defendiam a idéia de que, na linguagem artística, “as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fa-

³ Ferreira Gullar, “Arte neoconcreta”, in *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 246.

zerem veículos da imaginação”. À noção de forma mecânica, cara aos artistas que haviam erigido como “ideal de sua arte a imitação da máquina”, os neoconcretos contrapunham a noção de forma expressiva. A arte neoconcreta inscrevia-se assim, segundo seus fundadores, na continuidade das pesquisas empreendidas pela vanguarda russa do início do século, especialmente por Malevitch, artista que cedo reconhecera “o primado da pura sensibilidade na arte”. Nessa perspectiva, a posição adotada por van Doesburg e Max Bill e seguida à risca pelos concretos de São Paulo deveria ser rejeitada, pois acabou por “conduzir a uma relação de objetividade entre o artista e a forma equivalente à do cientista em face da natureza”.

Embora, em um primeiro momento, a preocupação maior dos neoconcretos tenha sido a de reintegrar a emoção e a intuição na arte abstrata de tendência geométrica, suas pesquisas evoluíram em direção a um questionamento da noção da obra de arte e do papel do artista. Os artistas desse movimento, em especial Lygia Clark e Hélio Oiticica, abandonaram rapidamente o quadro de cavalete, criando composições abertas sobre o espaço real que aboliam as noções de suporte, de moldura, de massa e de pedestal. Conforme observa Ferreira Gullar em 1960: “Não se trata[va] mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra — objeto especial — uma significação e uma transcendência”.⁴

⁴ Idem, “Teoria do não-objeto”, in Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal — A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, pp. 237-41. Texto publicado pela primeira vez no *Jornal do Brasil*, de 21 nov.-20 dez., 1960.

Essa atitude tornaria obsoletas as definições habituais opondo pintura e escultura. “Enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura.”⁵

Para definir tais obras, que “não são quadros nem esculturas nem objetos utilitários” e que “se realizam fora de toda convenção artística”, Gullar forja a noção de *não-objeto*, explicada em sua “Teoria do não-objeto”, citada acima: “[...] o não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro”.⁶

Essa passagem do plano para o espaço real, ou, em outros termos, essa tentativa de destruição do espaço pictórico e de integração da obra no espaço global, foi entendida por Gullar como o ponto nodal das experiências neoconcretas. Ela significava, em sua opinião, o rompimento com os limites convencionais da arte e vinha comprovar o caráter radical da arte de vanguarda feita no Brasil. Gullar relata a excitação que tomou conta dos integrantes do movimento a partir dessa “redescoberta do espaço”:

A eliminação do espaço fictício e a abertura da obra para o espaço real era um gesto radical cujo significado teórico foi por nós entendido

⁵ Idem, op. cit.

⁶ Idem, op. cit.

como uma reviravolta na compreensão das questões da arte naquele momento. Sentíamo-nos penetrando um espaço novo, que implicava rupturas de conseqüências imprevisíveis, tanto no campo das artes plásticas como no da poesia. A sensação de desbravar uma nova dimensão expressiva serviu de estímulo a todos os participantes do movimento que, assim, entregaram-se às mais audaciosas experiências.⁷

A experimentação sistemática dos artistas neoconcretos conduziria, por outro lado, a uma reformulação da relação sujeito-objeto artístico. Desejosos de estabelecer um acordo eficaz entre arte e vida, eles procuraram suprimir a distância entre espectador e obra e romper com a atribuição tradicional dos papéis sociais, afirmando a identidade entre o artista e os outros homens ao incentivar a capacidade criativa de cada indivíduo. Os *Bichos* de Lygia Clark, as construções modulares de Franz Weissmann, assim como os *Penetráveis* e, mais tardiamente, os *Parangolés* de Hélio Oiticica solicitam de maneira direta a participação do espectador.⁸ Este se torna o co-autor da obra, podendo modificá-la indefinidamente. Com os *Parangolés*, apresentados pela primeira vez ao público em 1965,

⁷ Idem, prefácio à 2ª edição de *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*, op. cit.

⁸ Sobre seus *Bichos*, Lygia Clark declarou: “Os *Bichos* não têm avesso. Cada *bicho* é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão... É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o *Bicho* uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Na realidade, trata-se de um diálogo em que o *Bicho* reagiu — graças a um circuito próprio e definido de movimentos — às estimulações do espectador”, em *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 17.

o espectador, chamado por Oiticica de “participador”, transforma-se no próprio suporte da obra, que só adquire existência através de sua ação.⁹ O artista, atuando agora entre a brincadeira e a reflexão, entre a construção e o acaso, desmistifica a obra de arte, alçando-a à dimensão da vida e explorando os recursos criativos que o espectador perdera de vista.

Cabe, porém, ressaltar aqui, como o fez Gullar em texto publicado três décadas após a dissolução do grupo, que

nem todos os artistas que participaram do movimento estavam igualmente engajados nas posições radicais que os documentos manifestam. Pintores como Aluísio Carvão e Hércules Barsotti não chegam a romper com o quadro enquanto suporte da expressão estética: cumprem ainda dentro dele uma etapa que Lygia saltara. Willys de Castro e Hélio Oiticica rompem com o quadro, mas a partir de outras preocupações e orientam seu trabalho em direção distinta, enriquecendo o movimento.¹⁰

⁹ Embora os *Parangolés* — fruto direto do envolvimento de Oiticica com a Escola de Samba da Mangueira — tenham sido “criados” quando o grupo neoconcreto não mais existia, eles são tidos pelo próprio artista como uma consequência direta de seu trabalho anterior: “Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé*”, afirmou Oiticica, “visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de ‘participador’. Há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador”, em Hélio Oiticica, “Anotações sobre o *Parangolé*”, in *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 71. Texto publicado originalmente no catálogo da exposição *Opinião 65*.

¹⁰ Ferreira Gullar, “Arte neoconcreta: uma experiência radical”, in *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984. Ronaldo Brito, de forma semelhante, distinguiria duas alas no movimento neoconcreto: “1) a que aspirava representar o vértice da

O trabalho de Lygia Clark ocupa posição de destaque dentro do panorama neoconcreto. Na opinião de Gullar, foram as pesquisas empreendidas intuitivamente pela artista mineira na segunda metade dos anos 1950 que deflagraram, organicamente, “o processo do que viria a ser chamado de arte neoconcreta”. Gullar aponta como um dos eventos mais marcantes ocorridos entre 1957 (ano da polêmica envolvendo os poetas de São Paulo e do Rio) e 1959, data do lançamento do *Manifesto neoconcreto*, a exposição de Lygia Clark, realizada em São Paulo, na Galeria de Arte das Folhas, em 1958. Nessa ocasião, foi publicado um estudo de sua autoria, intitulado “Lygia Clark: uma experiência radical”, no qual ele discorria sobre a evolução da artista:

Nesse estudo, pela primeira vez se analisava o processo artístico da pintora a partir dos quadros de 1954, quando ela extrapola do espaço da tela para incluir na composição a própria moldura. Esse fato — a que nem ela mesma havia dado atenção — parecia deixar evidente o início do rompimento com a tela enquanto espaço pictórico — espaço de representação simbólica — e a proposta de torná-la *objeto da pintura*. A partir

tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weïssmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro); [...] 2) a que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lígia Pape). O humanismo na ala 1 tomando a forma de uma sensibilização do trabalho de arte, significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua ‘aura’) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial. Na ala 2 ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente. Ambas tinham uma posição crítica diante do empirismo concretista [...] e temiam especialmente a perda da especificidade [...] do trabalho”. Ronaldo Brito, *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 58.

dessa subversão das relações entre a pintura e seu suporte, Lygia iniciou a caminhada que a conduziria do espaço bidimensional ao espaço tridimensional e, logo em seguida, aos *Bichos*.¹¹

Foi também o trabalho de Lygia, no caso em questão seus *Casulos e Bichos*, que inspirou Gullar, segundo seu próprio testemunho, a elaborar a noção de *não-objeto*, noção essa que pouco entusiasmou Mário Pedrosa:

Um dia, a Lygia Clark nos convidou para jantar na casa dela. Chegando lá, mostrou uma obra que não tinha nome. Não era uma escultura. Fiquei olhando, o Mário Pedrosa também. Ela falou: "Não sei que nome botar nisso". Mário Pedrosa disse: "É uma espécie de relevo". Eu contestei: "Não é isso — não tem superfície. Se não tem superfície não é relevo". Ele saiu, o jantar já estava sendo servido — e eu fiquei ali. Lembro que pensei: "Não é pintura, não é escultura; é um objeto. Mas, se eu disser que é um objeto, ora — a mesa é objeto, a cadeira é um objeto. Portanto, esse trabalho da Lygia não é um objeto". Fui me sentar com os outros e disse: "Descobri o nome. É um não-objeto". Mário Pedrosa argumentou: "Não-objeto não é nada. Objeto é objeto do conhecimento". Expliquei que filosoficamente ele tinha razão. "Mas o problema", argumentei, "é que isso é um *objeto-não*; não é mais uma obra de arte dentro das categorias individuais, mas continua a ser objeto". No dia seguinte comecei a tomar notas e escrevi a *Teoria do não-objeto*. Em resumo: tudo nasceu de um trabalho novo, não foi uma coisa assim: "olha, teremos que fazer isso ou aquilo".¹²

¹¹ Ferreira Gullar, "O grupo Frente e a reação neoconcreta", in A. Amaral (org.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, op. cit., p. 156.

¹² Entrevista com Ferreira Gullar, *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*, nº 6, Instituto Moreira Salles, set. 1998, s.p.

Se a evolução do trabalho de Lygia Clark parece ter conduzido Gullar em sua reflexão teórica, as experimentações radicais de Hélio Oiticica, artista 17 anos mais novo que Lygia e admirador confesso de sua obra, revelam, ao contrário, uma assimilação gradativa das idéias divulgadas no período pelo grupo neoconcreto e uma profunda identificação com as indagações de Gullar. Os escritos de Oiticica datados do início dos anos 1960, assim como o trabalho por ele desenvolvido no período, comprovam não apenas sua familiaridade com a obra e os textos de Kandinsky, Mondrian, Malevitch e outros artistas da vanguarda russa, tão caros na época a Gullar, como sua intenção de "levar adiante o caminho iniciado pelos grandes mestres do princípio do século". Tal caminho, no entanto, não condizia, a seu ver, com aquele escolhido pelos concretos: "A arte derivada de Mondrian (chamada 'abstrato-geométrica' e 'concreta') passou a carecer tanto de universalidade como de organicidade, de força criadora, de invenção espontânea. Essa foi a maior perda: espontaneidade. Tornou-se excessivamente intelectual".¹³

Em sua opinião, fazia-se necessário "mergulhar no desconhecido, tentando, de dentro para fora, a integração do cosmos (interior) e a obra (dialética)", processo que ele considerava vir sendo realizado com êxito por Lygia Clark.

Assim como Gullar, Oiticica acreditava que a característica mais importante do momento artístico que viviam era a progressiva e inevitável inter-relação da pintura com outras artes, o que redundaria na criação de uma nova linguagem,

¹³ Hélio Oiticica, op. cit., pp. 20-21.

situada agora no espaço real, tridimensional: “A pintura do nosso século passa por uma desintegração de suas características anteriores tomando outras, a ponto de já não se poder chamar ‘pintura’ a determinadas obras”, afirmou em 1960. “[...] Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada”, escreveu no ano seguinte:

Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou. Longe de ser a “morte da pintura”, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como “suporte” da “pintura”. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.¹⁴

Apesar de podermos identificar uma vertente mais intuitiva no percurso de Lygia Clark e uma sólida preocupação teórica nas investigações de Hélio Oiticica, os trabalhos de ambos, embora extremamente singulares, possuem afinidades incontestáveis.¹⁵ Interessados em levar o mais longe possível a re-

¹⁴ Idem, “Inter-relação das artes”, trecho datado de junho de 1960, e “Aspiro ao grande labirinto”, trecho datado de 16 de fevereiro de 1961. Op. cit., pp. 19 e 26-27.

¹⁵ Sobre suas divergências e proximidades com as propostas de Hélio Oiticica, Lygia afirmou: “Nós éramos muito ligados porque tínhamos muita coisa em comum. Ao mesmo tempo, havia um contraponto muito curioso: quando eu e ele começávamos a conversar eu dizia: ‘Hélio, a gente é como uma mão, uma luva; você é a parte exterior e eu a parte interior’. Ele com a parte exterior

flexão sobre a relação entre o sujeito e o mundo que o cerca, os dois artistas, ao longo dos anos 1960, procuraram promover o despertar da consciência corporal — no sentido de estar no mundo — no indivíduo, fazendo-o vivenciar, em um espaço e uma situação especialmente concebidos para esse fim, diferentes experiências sensoriais táteis, por vezes também olfativas e auditivas. Ambos buscavam, em última análise, suscitar no espectador sensações vitais, elementares, para as quais ele deveria encontrar, posteriormente, uma significação pessoal. Em sua opinião, a experiência sensível deveria preceder a experiência cognitiva e o corpo como um todo deveria atuar como fonte privilegiada de sensações: “O impulso na direção da plasticidade absoluta e do suprematismo são impulsos para a vida e eles nos conduzem a considerar o nosso corpo (a descobri-lo) como sua primeira busca”.¹⁶

Somente a experiência vivenciada permitiria ao sujeito descobrir uma totalidade entre ele e o mundo e levá-lo-ia a tomar consciência de sua situação de “ser social inteiro”.

A crítica à noção do artista como *demiurgo* e a ênfase na participação do espectador constituíam o cerne do trabalho

pegava mais o mundo no sentido abstrato, no sentido real, no sentido concreto, e construía muito mais a coisa evidente. Eu, como mulher, o que deve ter sido a minha fraqueza e minha força, ia mais pra coisa que já não era tão visível, tão tocável. Mesmo em questão de pensamento, havia grandes divergências, como por exemplo: o Hélio trabalhava muito para o que ele chamava de horas de lazer pra sociedade, para o público. Acho que a hora do lazer já é uma consequência do sistema e sempre neguei isso”. Entrevista com Lygia Clark, in Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, op. cit., p. 148.

¹⁶ Carta de Hélio Oiticica a Edward Pope, datada de 17 de agosto de 1974, apud Guy Brett, “L'exercice expérimental de la liberté”, in *Hélio Oiticica*. Paris: Éd. du Jeu de Paume, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 227.

de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Sobre suas experiências ulteriores, Lygia afirmou, em entrevista concedida a Anna Bella Geiger:

[Com os *Bichos*] foi a primeira vez que eu deixei a mania de querer ser a maior. Se você pensar no conceito do que significa, inclusive no *Bicho*, a participação do espectador no objeto, que depois inverte, e acho que atualmente eu transformo o objeto no sujeito quando trabalho na pesquisa, na terapêutica sensorial que faço com os clientes no consultório. E que já fazia em grupo em Paris nesses quatro anos que passei fora [1973-1976]. *Eu acho que há uma linha de ligação em que termino com o suporte tradicional e pego o outro como suporte. Como disse uma vez o Hélio Pellegrino, tento fazer do outro uma obra de arte, que é o sujeito, e não o objeto.*¹⁷

Ao final de sua carreira, Lygia Clark ocuparia uma posição limítrofe entre a arte e a psicologia. Residindo em Paris a partir do final dos anos 1960 e dando aulas na Faculté D'Arts Plastiques da Sorbonne, concebeu, a partir de suas experiências com os alunos, um método terapêutico "pré-verbal", baseado na utilização de objetos relacionais. Quando de seu retorno ao Brasil, em 1976, rejeitou o epíteto de artista para si.

Oiticica, por sua vez, analisou a importância da participação do espectador, transformado agora em *participador*, ao lançar seu programa de Antiarte em 1966:

Antiarte — compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação — a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador,

¹⁷ Entrevista com Lygia Clark, in Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, op. cit., p. 149. O grifo é nosso.

agora considerado "participador". Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista — *não há a proposição de um "elevar o espectador a um nível de criação", a uma "metarrealidade", ou de impor-lhe uma "idéia" ou um "padrão estético" correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele "ache" at algo que queira realizar* — é pois uma "realização criativa" o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas — a antiarte está isenta disto — é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. [...] Não existe pois o problema de saber se arte é isto ou aquilo ou deixa de ser — não há definição do que seja arte.¹⁸

A valorização da experimentação e da participação física do espectador, a rejeição da idéia do artista como um ser "inspirado", a vontade de ultrapassar as limitações racionais e de se opor a toda concepção redutora e utilitária da arte fizeram do movimento neoconcreto um espaço de pesquisa, de invenção e de reflexão bastante fecundo. Os artistas neoconcretos levantaram questões sobre a relação entre arte e público, artista e sociedade, que não perderam, até nossos dias, sua pertinência e que estavam em consonância com algumas das indagações mais radicais das vanguardas internacionais da década de 1960. A intenção maior que comandou o trabalho dos maiores representantes do neoconcretismo residia na idéia de que a atividade criadora favorecia a descoberta de novas for-

¹⁸ Hélio Oiticica, "Antiarte: posição e programa", in op. cit., p. 77. Texto datado de julho de 1966. O grifo é nosso.

mas de vida. Eles consideravam a arte um meio eficiente de transformação do homem e da sociedade e buscavam evidenciar o papel do indivíduo e a função da experimentação em todo programa de emancipação social. Em sua relação com o artístico, os indivíduos poderiam transformar-se em *sujeitos* de sua história. O golpe militar de 1964 e a progressiva radicalização do regime ditatorial brasileiro provocaram, no entanto, o exílio de vários membros dessa vanguarda, pondo fim ao sonho de um desenvolvimento organizado, de um projeto coletivo de nação.¹⁹

¹⁹ Lygia Clark mudou-se para Paris em outubro de 1968, vindo esporadicamente ao Brasil até seu retorno definitivo ao país em 1976. Participou de diversas manifestações artísticas internacionais na época e começou a ensinar na Sorbonne em 1972. Hélio Oiticica deixou o país no final da década de 1960 para uma temporada de alguns meses em Londres e Brighton, convidado pela Sussex University. No ano seguinte, ganhou uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim e instalou-se em Nova Iorque, retornando ao Brasil apenas em 1978. Morreu no Rio de Janeiro em 1980, com 43 anos de idade. Mário Pedrosa, que já se havia exilado entre 1937 e 1945 por sua oposição ao Estado Novo, foi obrigado a pedir asilo político na embaixada do Chile no Brasil em 1970, para evitar a prisão. Residiu então durante três anos em Santiago do Chile, onde participou da criação do Museu da Solidariedade, instalando-se em Paris após a queda do governo de Salvador Allende. Retornou ao Brasil em 1977, aproveitando-se da anistia concedida pelos militares, e fixou-se no Rio até sua morte, em 1981. Ferreira Gullar deixou o país em 1971, após viver vários meses na clandestinidade. Seguiu para Moscou, onde estudou durante um ano. Morou em seguida no Chile, no Peru e na Argentina. Voltou clandestinamente ao Brasil seis anos mais tarde.

O PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE:
A CONTINUIDADE ENTRE ARTE
CONCRETA E NEOCONCRETA

Apesar da distância que separa a arte concreta da neoconcreta, a idéia de uma continuidade evolutiva entre os dois movimentos se impôs no Brasil. Alguns historiadores e críticos de arte chegaram mesmo a conceber a existência de um “projeto construtivo na arte brasileira”, ou ainda de uma “vocaçãõ construtiva” na arte latino-americana. Desta ótica, o movimento neoconcreto é considerado o apogeu, a versão acabada, ou ainda, nas palavras de Ronaldo Brito, *o vértice* do projeto construtivo brasileiro: o neoconcretismo permaneceria no campo aberto pela arte concreta, conseguindo, porém, revelar outros horizontes de trabalho. Segundo esse raciocínio, enquanto o concretismo representou uma primeira etapa de atualização com os centros internacionais, o neoconcretismo instaurou uma nova fase, de assimilação crítica — e não de importação sem resistência — das novidades vindas de fora, logo se preocupando em criar uma arte de ponta, dotada de raízes nacionais. Não é preciso dizer que a adesão de certos artistas brasileiros à arte tachista ou informal, iniciada simultaneamente à eclosão do neoconcretismo, é encarada