ABSTRACT: *In this article, the author analyses the conceptions present in a selection of texts based on principles she considers connected to Concrete Art, produced in Latin America from 1946 to 1959. Even though some manifestos are linked more directly to constructivist movements, conceptions of ideology, art and artist present in texts of different origins were considered. These writings, collective or not, eventually lead to a concretist discourse. In this way, we observe different stances taken in the main dissident discursive formations, which experiment relations between art and life, rigour and freedom.*

KEY WORDS: Concretism, constructivism, Latin America.

O principal objetivo deste ensaio é encetar uma primeira abordagem sobre as concepções do concretismo no que concerne à *ideologia*, à *arte* e ao papel do *artista*, presentes numa seleção de textos escritos por artistas uruguaios, argentinos, chilenos e brasileiros, de meados dos anos quarenta ao final dos anos cinquenta, mais especificamente, de 1946 a 1959.¹ Os manifestos e declarações estudados foram produzidos nas cidades de Montevideo, Buenos Aires, Santiago, São Paulo e Rio de Janeiro. Nem todos resultam de uma escritura grupal. Alguns textos são assinados individualmente por artistas como Torres García, Gyula Kosice, Lucio Fontana, Raúl Lozza, Walde-mar Cordeiro e Ferreira Gullar, enquanto que outros são apresentados como de autoria coletiva.²

NEIVA MARIA
FONSECA BOHNS

O concretismo na América Latina

Um ensaio
sobre manifestos
e declarações
de artistas
de 1946 a 1959

Logo nas primeiras leituras destes manifestos, percebe-se a inscrição destas práticas numa *tradição de vanguarda*, que remonta à do próprio *modernismo*,³ caracterizada, entre outras coisas, pela criação e o uso arbitrário de novos termos (neologismos) nos nomes dados aos grupos, e, por consequência, nos títulos dos manifestos, tais como *invencionista*, *perceptista*, ou ainda em palavras utilizadas no interior dos textos, como *perceptismo* e *madismo*.⁴ Outro recurso freqüente é o uso da personificação, nos casos em que os nomes dados aos grupos assumem vida própria e substituem os nomes dos artistas, ou seja, o nome do grupo e o do artista, se confundem.⁵

As referências à figura do *artista*, tido como personagem principal na história da arte de cunho romântico, que no século XX visivelmente recebe novo tratamento, indica que há um consenso de que a *arte* é superior ao *artista* que a realiza, e isto pode ser constatado através de enunciados que explicitam a importância do coletivo sobre o individual. Seguindo esta faixa argumentativa, é natural que certos textos excluam as referências diretas ao *artista*, como acontece no *Manifesto invencionista*, no *Manifesto ruptura* e no *Manifesto generativo*.

Vinculado ao concretismo, o artista supostamente criaria uma obra pura, sem hibridações, em função do uso de sua racionalidade. Já para os neoconcretistas, esta posição é falsa, pois, segundo eles, a razão *não* cria. Como esta diferença evolui cronologicamente, acentuando-se com o decorrer dos anos, pode-se dizer que há um deslocamento da posição inicial em defesa de uma arte objetiva, desvinculada dos individualismos dos artistas, para uma posição posterior em que se busca recuperar a subjetividade perdida ou abandonada. Os neoconcretistas fazem, como o indica o

prefixo *neo*, não exatamente uma oposição ao concretismo, mas uma correção de trajeto, apontando para posições mais condizentes com o momento em que trabalham. Os perceptistas, por exemplo, embora se afirmem como *não-concretos*, lidam com elementos tão reducionistas quanto aqueles descobertos e desenvolvidos desde o construtivismo russo. Acrescentam, isto sim, a idéia do *movimento*, o que por outro lado os aproxima teoricamente dos princípios do futurismo do início do século.

É interessante notar como se dá a tensão entre um sujeito-artista latino-americano, situado e datado, em contraposição a um sujeito-artista universal, atemporal e tão abstrato quanto sua obra. Ou seja: um sujeito que aparentemente dá lugar à sua criação, desaparecendo por trás dela. Torres García, ao conceber um novo e austero classicismo, localiza a realização desta utopia construtiva especificamente na América, lugar de renascimento de uma arte inédita e atual, que em tese se oporia à já decadente e monopolizante arte européia.⁶ O artista é o indivíduo que converte o real em abstrato, buscando uma harmonização que não existe na realidade. Por isso ele deve partir da visão direta das coisas entre as quais vive, mas a forma como olha o mundo já está impregnada pelas qualidades plásticas e composicionais que conhece. É o artista, portanto, um sujeito afinado com o momento presente, que dá vida às coisas da realidade transfigurada, respeitando a obediência às regras em seu trabalho, sem limitar-se a elas. Seu espírito criador faz com que ele se lance em novas aventuras à procura de formas de arte que renovem aquelas já desgastadas. Nesta perspectiva, caberia particularmente aos artistas que se distanciaram da velha Europa encontrar novas interpre-

tações do mundo moderno. Livre da necessidade de copiar uma natureza misteriosa e quase intangível, este artista é impulsionado pela necessidade de expressar seu próprio mundo, em busca de uma expressão nova para o já existente. Com a supressão dos subjetivismos indesejáveis, o que importa é a existência da *arte*, e não a individualidade dos artistas. Por conta desta supervalorização da *arte* em relação ao artista, pode-se compreender a ausência deste último termo em alguns manifestos que se limitam a emitir critérios objetivos sobre a prática artística que pretendem realizar. Apaga-se a imagem do produtor individual, e se possível, as condições de produção da obra, em nome de uma universalidade coerente com os princípios gerais da abstração. Se a arte abstrata supera os sotaques regionalistas, a arte abstrato-concreta eleva isto ao extremo, situando a criação artística no patamar da pura racionalidade, num movimento que transpõe as fronteiras nacionais em busca de verdades pictóricas universalizantes.

Há, no entanto, que se ressaltar o surgimento do concretismo no seio de países europeus, tendo chegado à América Latina através de artistas que se tornaram seus divulgadores (MAISTRE, 1992, p.336-348). Este evidente apagamento das anterioridades do pensamento concretista surge num momento de intenso esforço por parte de artistas que buscam um equilíbrio entre o desejo de modernidade próprio das vanguardas e a situação periférica dos países latino-americanos, em constatare defasagem em relação aos países europeus.

Por certo, estes textos estão marcados por intenções que envolvem aspectos mais amplos da vida coletiva, como o estabelecimento de princípios claros que fundamentem a experiência

de um homem novo em um mundo novo. Perpassa-os o desejo de construção de uma arte que se oponha ao comportamento romântico e individualizante, próprio das elites. Os artistas românticos são tidos como parciais porque fazem da arte um mistério e um milagre, e não uma criação para o coletivo. Já os artistas e os intelectuais *de nosso tempo*, não podem ser confundidos com burgueses pretensiosos, congregados em torno de uma arte intimista e de salão; os objetos por eles criados têm um valor histórico na vida social do homem, pois passam a fazer parte do mundo. A arte, para artistas como Raúl Lozza, não é um mero passatempo de *snoobs*,⁷ uma atividade supérflua ou excêntrica. Ela precisa ser essencial: expressão da íntima essência do homem. Lúcio Fontana afirma que as transformações materiais da vida determinam os estados psíquicos do homem,⁸ tese imediatamente identificável como filiada ao materialismo histórico, o método de análise histórica próprio do marxismo. Transformadas as condições de vida da humanidade, o que está em jogo é uma nova organização do trabalho. Para tanto, a criação formal de objetos é vista como potencialmente social, numa integração final do artista na sociedade (um papel historicamente desenvolvido pelos artesãos) e a arte deve ser tratada como um produto intelectual, com lugar definido na sociedade contemporânea. Torna-se impossível escapar da era tecnológica e a arte deve acompanhar seu tempo, cabendo ao artista engendrar a beleza no cerne do tecnicismo.⁹

É recorrente a metáfora de uma humanidade em luta buscando a construção de uma nova sociedade sem classes. Isto, no entanto, nem sempre fica expresso de forma explícita, e por vezes está dissolvido nas referências à

realidade histórica ou mesmo é omitido na excessiva ênfase a uma nova época e uma nova tecnologia. Assim, justifica-se a preocupação com a unidade entre os subalternos de uma sociedade capitalista e desigual, e os artistas e intelectuais. A sociedade moderna, igualitária, tecnológica e industrial seria plena, com absoluto domínio sobre o espaço, o tempo e a matéria.

Esta parece ser a configuração teórica em que se inserem os concretistas: fundamentalmente de cunho socialista e racionalista, como herança dos movimentos construtivos russos que antecederam à criação dos princípios do concretismo. Querem, através da arte, alterar a sociedade. Ou ainda: desejam uma arte digna a uma sociedade que atingiu seu mais pleno desenvolvimento social.

Os opositores do concretismo mais ortodoxo acusam os racionalistas de criarem relações meramente mecanicistas entre a obra e os que a vêem.¹⁰ No entanto, também estes críticos da racionalidade pura, responsáveis pelas dissidências no concretismo que primeiramente se implantou na América Latina, opõem-se tanto à arte de cunho figurativista, como a certas correntes abstracionistas não-geométricas. Certamente podemos afirmar que estão muito mais próximos das posições dos primeiros concretistas, embora pretendendo superá-los, do que daqueles que os antecederam.

Vemos que o discurso do concretismo é, em grande parte, dogmático, como apontam os dissidentes, mas parece haver uma fissura significativa entre o que dizem e o que fazem, a começar pela doutrina coletivista e a posição que ocupam seus líderes maiores. Há, sim, uma prática coletiva, mas ela visivelmente funciona e se inspira nos princípios defendidos por persona-

lidades fortes o suficiente para congregarem em torno de si próprios seus seguidores. O artista racional do concretismo aparece envolto numa concepção que em muitos momentos chega a ser mística, dado que a ele cabe traduzir aspectos universais que religuem o homem à natureza.

Os manifestos e declarações de uruguaios e argentinos proliferam no ano de 1946. Surgem, no entanto, entre os grupos, alas dissidentes que reivindicam maior autonomia no tratamento das questões artísticas. São os artistas-intelectuais que passam a afirmar que a arte por si só tem uma natureza revolucionária e uma inequívoca função social, em muito fundamentados na filosofia da Escola de Frankfurt. Critica-se, assim, o excessivo racionalismo concretista no interior dos próprios grupos, o que resulta numa aparente mudança no eixo das discussões, que se centralizam na especificidade das questões propriamente artísticas.

Nos trechos consagrados ao esclarecimento do que é *arte*, há, como se supunha, um ataque veemente às expressões consideradas idealistas, e uma tentativa de reforçar a firmeza da atitude concretista. O outro lado do concretismo, constituído pelas correntes do informalismo e do expressionismo abstratos, é combatido em bloco tanto pelos concretistas como pelos que se dizem não-concretistas, o que demonstra que algo maior, acima das disputas internas, os mantém ligados. Para os concretistas, cada arte teve seu sistema de ordenamento desenvolvido independentemente das demais, e cada época teve a sua arte moderna. Por um mal entendido idealista passou-se a chamar de abstratas as experiências estéticas não representativas.¹¹

Os concretistas desejam uma arte que gere vontade de ato e exalte o

ser, e que habitue o homem na relação direta com as coisas, e não com as ficções das coisas. Não querem mais uma arte que sirva como suporte da diferença social, mas que sirva, desde sua própria esfera, à *nova comunhão que se ergue no mundo*.¹² Colocam-se contra toda arte de elites e defendem uma arte coletiva, pois que ela é uma necessidade vital da espécie humana. Afirmam com convicção que o materialismo está estabelecido em *todas as consciências*. É, portanto, um ponto pacífico e indiscutível que a etapa idealista já fora superada pelo pensamento materialista por ocasião destas declarações e que os concretistas necessitam de uma arte válida por ela mesma, e não pelas idéias que tivessem dela. A representação nada mais é do que uma farsa. Nos movimentos intuicionistas há descrições subjetivas, idealistas e reacionárias.

Igualmente os *mistérios* em arte têm sentido, porque a prática artística deve se dar à luz da razão. Não há nada de esotérico na arte.¹³ Quem se auto-denomina iniciado, é um falsário, e a ênfase do processo artístico não deve recair sobre o artista, mas sobre a arte. Em alguns casos, chegam a decretar a abolição dos aspectos subjetivos, como os fenômenos de expressão, representação e significação. No entanto, segundo Gyula Kosice, a arte concreta não se opôs seriamente aos movimentos intuicionistas. A arte anterior ao *madismo* é tida como um historicismo escolástico, idealista, uma concepção irracional, uma técnica acadêmica, uma composição unilateral, estática, falsa, uma obra carente de verdadeira essencialidade, uma consciência paralizada por suas contradições sem solução, impermeabilizada à renovação permanente da técnica e do estilo.¹⁴

Diz Waldemar Cordeiro, líder do grupo Ruptura, que a arte se diferencia

do pensamento. Assim, o conceito de arte produtiva emancipa a arte da condição secundária e independente a que tinha sido relegada e é um golpe mortal no idealismo. Encarar a arte como objeto quer dizer situá-la na esfera da experiência direta, pois ela possui conteúdos reais e concretos.¹⁵ Atacando justamente a prática dos concretistas de São Paulo, Ferreira Gullar afirma que aqueles que não souberam compreender a natureza sensível da geometria na arte, fracassaram: a arte concreta foi levada à uma *perigosa exarcebção racionalista*.¹⁶

Apesar da aparente superioridade da arte sobre o artista, expressa inúmeras vezes nestes escritos, a forma manifesto, por sua natureza chamativa, atrai para seus autores o máximo de atenção possível diante do círculo que constitui o espaço da arte, como teóricos, críticos, historiadores, etc. Desta forma, o desejo expresso de garantir à arte um status que não poderia ser conferido ao artista, relegado ao plano do quase anonimato, é automaticamente superado pelo desejo maior de reconhecimento público. Os grupos que se organizam em torno de uma liderança principal, como é o caso dos seguidores de Torres-García, Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, entre outros, seguem ou visam seguir determinados programas, da mesma maneira como o fazem os grupos que configuram os partidos políticos.¹⁷ No caso específico dos concretistas, parece haver uma constante tensão entre o personalismo carismático dos líderes e o desejo de homogeneização e disseminação igualitária dos princípios por eles divulgados: as produções artísticas universalizantes que formalmente se apresentam como abstratas e geométricas.

A análise aqui realizada leva à hipótese de que esse tipo de escritura

espelha-se em grande parte na forma dos manifestos reivindicatórios e políticos, e, portanto, está inserida numa tradição que é comum ao modernismo. Como aqueles, estes apresentam um tom extremamente afirmativo, objetivando não deixar espaço para a dúvida ou para a incerteza. Há, nos textos, um forte tom de auto-suficiência, já que os artistas que os escreveram acreditavam ser os condutores da nova arte. Eram os pretensos sujeitos assumidos de uma nova história que começava.

Acabando por recair em concepções filosóficas e políticas de alcance mais amplo, a polarização entre a defesa quase incondicional do racionalismo e a sua crítica, parece extrapolar a esfera da arte. Seria, portanto, o concretismo, além de uma subdivisão do abstracionismo, a forma mais legítima de adaptação da ideologia do materialismo histórico à arte, que, de fato se opunha nem tanto aos modernismos equivocados de poucas consequências, chamados de *hedonismos*,¹⁸ e muito mais às assustadoras demonstrações de insensibilidade da arte praticada sob o rótulo de realismo socialista? Afinal, estariam desejando os concretistas evitar que a arte originada no seio das nações que ousaram levar a cabo a grande revolução socialista fosse a comprovação de um imenso retrocesso na própria concepção de arte, e empenhavam-se, portanto, para esclarecer artistas e público, buscando relações entre um novo mundo, um novo homem e uma arte superior, não abstraída da realidade como um recurso fácil, mas finalmente capaz de criar objetos que trafeguem na via da linguagem específica da arte? Vê-se que a

Seria, portanto o concretismo, além de uma subdivisão do abstracionismo, a forma mais legítima de adaptação da ideologia do materialismo histórico à arte...

disparidade entre as vanguardas políticas e as vanguardas artísticas impediu a perfeita harmonização dos dois sistemas, de onde infere-se que a autonomia da arte não pode ser negada por completo.

Concluindo, há diferentes posições no discurso concretista: uma primeira, que vislumbra a total integração da arte na vida, e uma segunda que diz ser esta integração impossível. Na primeira posição estariam não apenas o movimento do concretismo, mas todos aqueles de fundamentação construtivista, afinados com os projetos da modernidade, que incluem anseios pela melhoria das condições da vida humana em geral. Na segunda posição estão os que enfatizam a distância entre arte e

vida, desvinculados das preocupações programáticas, e aprofundados no experimentalismo individual e intransferível de pessoa a pessoa. Suas inquietações relacionam-se mais com a superação dos princípios totalitários e com a busca da verdadeira liberdade de criação.

Alguns seriam os revisionistas dos princípios iniciais, que acusam o concretismo de ter falhado na sua cruzada contra os movimentos intuicionistas; outros, ao contrário, tentam escapar das amarras do racionalismo, e partem para uma prática, que embora tentem negar, é constantemente salpicada por rompantes irracionaisistas. No entanto, é indiscutível que nestas escrituras haja a presença constante dos leitores virtuais destes textos: nem tanto o público não praticante que assista ao espetáculo do virtuosismo argumentativo dos mestres autores, mas os próprios artistas que são tomados como os autênticos interlocutores da discussão teórica em arte.

NOTAS

¹ Este trabalho foi realizado a partir de textos publicados em BELLUZO, Ana Maria (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo : Unesp : Memorial, 1990 (textos coletados por Ivo Mesquita); TORRES-GARCÍA, Joaquín. *La regla abstracta*, Montevideu, 1946.

² Foram os seguintes os textos selecionados, por local e ordem cronológica de aparecimento: 1. *La regla abstracta* (J. Torres-García - Uruguay - 1946). 2. *Manifiesto invencionista* (Grupo Arte Concreto-Invención - Argentina - 1946). 3. *Manifiesto madí* (Gyula Kosice - Argentina - 1946). 4. *Manifiesto blanco* (Lucio Fontana - Argentina - 1946). 5. *Manifiesto perceptista* (Raúl Lozza - Argentina - 1949). 6. *Manifiesto ruptura* (L. Charoux, W. Cordeiro. G. de Barros, K. Féjer, L. Haar, L. Sacilotto e A. Wladyslaw - Brasil - 1952). 7. *Manifiesto arte generativo* (Eduardo McEntyre, Ary Brizzi e Carlos Silva - Argentina - 1953). 8. *Manifiesto rectángulo* (Grupo Rectángulo - Chile - 1956). 9. *O Objeto* (Waldemar Cordeiro - Brasil - 1956). 10. *Manifiesto neoconcreto* (Ferreira Gullar - Brasil - 1959).

³ Tratando de *modernismo* e *vanguarda*, diz Argan: *São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes maiores (arquitetura, pintura e escultura) e as aplicações aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se à consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formam-se no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.* IN: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992, pág. 185.

⁴ *El perceptismo se manifiesta como la etapa superior y más avanzada de la pintura.* IN: *Manifiesto perceptista, obra citada. Para el madismo, la invención es un método interno, superable, y la creación una totalidad incambiable.* IN: *Manifiesto Madí, obra citada.*

⁵ *Contra todo ello se alza Madí, confirmando el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno, junto a la humanidad en su lucha por la construcción de una nueva sociedad sin clases, que libere la energía y domine el espacio y el tiempo en todos sus sentidos y la materia hasta sus últimas consecuencias. (...) Madí por lo tanto, inventa y crea.* IN: *Manifiesto madí, obra citada.*

⁶ *Es decir: todo será concreto. Por consiguiente: medida real, color real, forma real. Barrido lo aparente para que todo se represente a si mesmo. Un nuevo realismo. Y de acuerdo con la época presente. Y esto todo es lo que se propondría como programa máximo ya que América tendría que dar un arte inédito. En si mismo todo artista americano tendría que librar la gran batalla que de continuo se libra entre el hombre universal y el hombre individuo.* IN: *La regla abstracta, obra citada.*

⁷ *Manifiesto perceptista, obra citada.*

⁸ *Manifiesto blanco, obra citada.*

⁹ *Manifiesto generativo, obra citada.*

¹⁰ *O artista concreto racionalista apenas solicita de si e do espectador uma relação de estímulo e reflexo. Certos artistas, ofuscados pela terminologia científica e tecnológica, tentam fazer arte partindo de noções objetivas para aplicá-las como método criativo, mas acabam apenas por ilustrar noções dadas a priori, ficando limitados por um método que lhes prescreve o resultado final. Por trás de teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas superaram os limites impostos por suas próprias teorias.* IN: *Manifiesto neoconcreto, obra citada.*

¹¹ *Manifiesto Invencionista, obra citada.*

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ Idem, *ibidem*.

¹⁴ Manifesto madí, *obra citada*.

¹⁵ O Objeto, *obra citada*.

¹⁶ O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica. Os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura, são confundidos com a aplicação teórica que faz deles a ciência. Na linguagem das artes, estes conceitos estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva. Os concretos-racionalistas vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica. IN: Manifesto neoconcreto, *obra citada*.

¹⁷ Segundo Weber, *o partido político é uma associação que visa a um fim deliberado, seja ele objetivo como a realização de um plano com intuítos materiais ou ideais, seja pessoal, isto é, destinado a obter benefícios, poder e, conseqüentemente, glória para os chefes e sequazes, ou então voltados para todos esses objetivos conjuntamente*. BOBBIO, Norberto et alli. *Dicionário de Política*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1993.

¹⁸ Manifesto ruptura, *obra citada*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna; São Paulo : Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo : Nobel, 1987.
- _____. *Arte e o meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo : Nobel, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- BELLUZZO, Ana Maria (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial : UNESP, 1990. (Cadernos de Cultura, v.1).
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1971.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro : FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- ORLANDI, Eni. *Discurso e leitura*. São Paulo : Cortez; Campinas, SP : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. (Coleção passando a limpo).
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo : Nobel, 1985.
- MAISTRE, Agnès de. Les Groupes Arte Concreto-Invenção et Madí. Le Mouvement Madí. IN: *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. Musée National d'Art Moderne. Centre George Pompidou. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1992, pág. 336-348.
- MESQUITA, Ivo. Manifestos e Declarações. IN: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo : Memorial : UNESP, 1990. (Cadernos de Cultura, v.1).
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. La Regla Abstracta. IN: *Nueva Escuela de Arte del Uruguay*. Montevideo : Talleres L.I.G.U., Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo, 1946.
- WILDER, Gabriela. *Em busca da essência. Elementos de redução na arte brasileira*. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
- WOLLF, Janet. *A produção social da arte*. São Paulo : Zahar Editores, 1982.
- ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, II vol.

O concretismo na América Latina:

um ensaio sobre manifestos e declarações de artistas de 1946 a 1959.

Trabalho realizado para a disciplina de Artes Plásticas na América Latina Contemporânea, sob responsabilidade da Prof^a Dr^a Maria Amélia Bulhões Garcia.