

# ENTRE AS GEOMETRIAS, A SENSÍVEL.

## Novos e antigos caminhos suspeitos.

Dr. Rodrigo Borges Coelho<sup>1</sup>

### ▷ **Resumo**

Este artigo investiga o encontro da abstração geométrica com uma visualidade ‘originária’. A colocação de um desenho indígena em diálogo com um guache de Hélio Oiticica, no catálogo da exposição “Geometria Sensível”, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1978, foi o dado disparador das questões desenvolvidas. A partir das relações entre a arte moderna e a visualidade das culturas chamadas “primitivas”, buscou-se rever as tentativas de aproximação dos grafismos ameríndios com a arte construtiva brasileira. Desviando-se de uma análise excessivamente formal, a pesquisa buscou refletir sobre o interesse dos artistas abstratos por um sentido de arte originário (auroral).

### ▷ **Palavras-chave**

Geometria Sensível. Identidade nacional. Grafismos indígenas.

---

<sup>1</sup> Rodrigo Borges Coelho é professor da área de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela UFV e em Desenho pela UFMG, tem doutorado e mestrado em Artes, também pela UFMG.

As proposições dos artistas não figurativos da vanguarda europeia do início do século XX surgiram como uma possibilidade de interrogar novamente acerca de uma vontade originária de experimentar e entender um acontecimento que chamaremos, seguindo Malevitch, de ‘maravilhoso’. Em uma anotação de seu diário, Malevitch recorda momentos de infância antes de sua chegada a Moscou: “[...] porém, o que mais intrigava era a natureza; a meu pai também, e como eu observava as mudanças que se produziam nela. Mas ambos permanecemos em silêncio, sem dizer nada uma ao outro, exceto ‘maravilhoso’. Mas, o que era ‘maravilhoso’ e por que era ‘maravilhoso’? Sobre isso não comentamos nada, e exatamente quarenta anos mais tarde estou tentando entender essa palavra” (MALEVITCH, 1992, p. 92).

Nos artistas abstratos essa busca de entendimento do momento ‘maravilhoso’, possibilitou o encontro com o reacionário e o revolucionário. Reacionário porque propunha repor em ação a essência; e revolucionário porque propunha retomar uma revolução que não cessa de circular. O ‘maravilhoso’ que Malevitch não entendeu, mas continuou tentando entender, aproxima-se da percepção, na ação, daquilo que Derrida chamou de um ato primordial que “marca uma ruptura e, em consequência, uma origem radical e criadora” (DERRIDA, 2000, p. 154). É a tomada (ou retomada) de consciência da natureza e do movimento espantoso e contínuo daquilo que estava, ou sempre esteve ali. O (re)encontro com uma questão, para a qual, a busca por uma resposta conduziu ao começo, ao grau zero, ao vazio, ao deserto, ao nada, e assim à origem. No encontro dos artistas modernos com a não figuração “a possibilidade de interrogar novamente e de volta acerca da intenção original e final que a tradição me confiou” (DERRIDA, 2000, p. 41) dá-se a partir de um fato (de um documento recebido) que se apresenta desde sua origem como legível (maravilhoso), mesmo que, e ainda que, não entendível. Em muitos artistas abstratos, o contato e a busca por esse ‘maravilhoso’ assumiu uma tonalidade mística, na qual, em momentos e por períodos diferentes, muitos mergulharam. O esoterismo tornou-se, então, um meio, uma forma de busca do original arcaico, frente ao historicismo clássico que limitava e cerceava as ligações entre primitivo e moderno, e evita uma aproximação perigosa para a civilização ocidental com um pensar selvagem e bárbaro.

A natureza original da arte buscada pela abstração (impregnada por uma busca do sagrado, por um reencontro com o primitivismo através do esoterismo), impeliu os artistas a trabalharem com uma fluidez da forma, como uma não-fixidez da imagem; a reconhecer na origem o “maravilhoso”. Esclarecendo os sentidos do termo origem, o filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva escreveu em 1955 que: “a volta às origens seria um pensar intempestivo e extemporâneo, uma superação do passado em vista de um passado muito mais atual do que qualquer presente” (DA SILVA, 2010, p.115). É por essa mudança de perspectiva em relação ao passado e à origem, que buscaremos as aproximações (propostas por artistas e críticos da arte) entre a arte não figurativa brasileira de meados do século XX e as expressões artísticas ameríndias. Para desenvolver estas relações, tomarei, como ponto de partida emblemático, o catálogo da exposição *Geometria Sensível* realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1978.

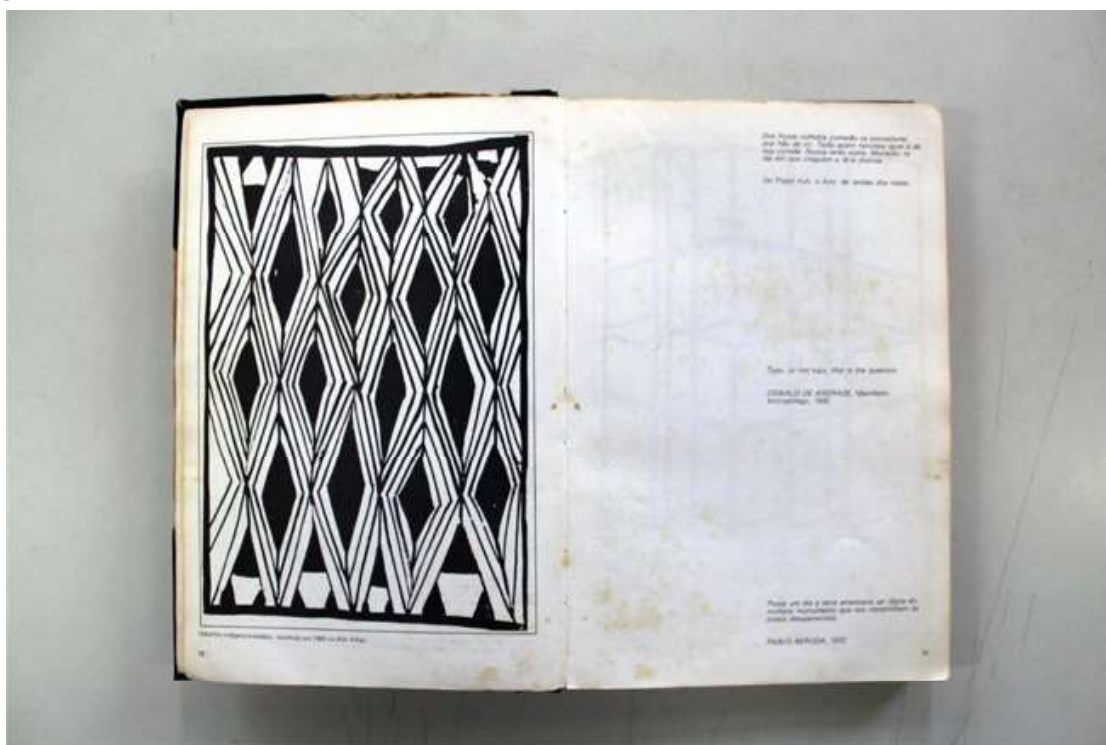


figura 1. Catálogo “America Latina. Geometria Sensível”, p. 10. Foto: Rodrigo Borges.

### ▷ Jenipapo sobre papel

Ao ser solicitado a transpor os traços com que cobria a pele dos homens, mulheres e crianças de seu povo para uma folha de papel em

1965, um indígena (provavelmente uma mulher indígena), realizou um desenho com tinta de jenipapo. A imagem (figura 1), reproduzida no catálogo da exposição *Geometria Sensível*, mostra um conjunto de formas e traços dinâmicos em busca de equilíbrio entre figura e fundo, entre cheio e vazio, entre o que parece estar mais à frente e o que parece estar mais atrás. Um conjunto instável no qual nosso olhar, na impossibilidade de encontrar um ponto de repouso, circula.

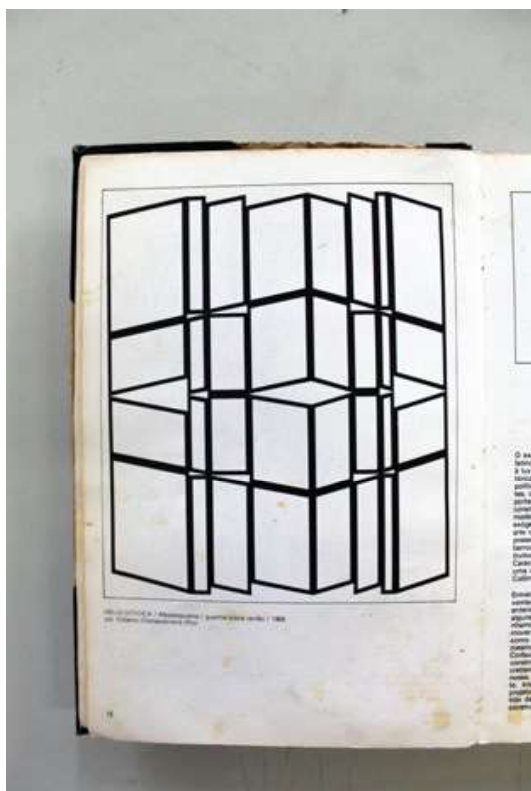
No texto de abertura do catálogo - *Do mundo, a América Latina, entre as geometrias, a sensível* - o crítico de arte Roberto Pontual diz que a exposição “[...] quis ser uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolvem uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latino-americana deste século: a do caráter construtivo, ou construtivista, que se tem anotado tão visceral e frequentemente na obra dos que dela, de um modo ou de outro, participam” (PONTUAL, 1978, p. 8). Estaria o desenho Xingu, sendo ali apresentado como o resultado de um levantamento de dados, uma prova ou um testemunho da organicidade do contexto sul-americano, em sua relação com uma expressão construtiva que, entre nós, teria assumido uma tonalidade mais imprevisível, livre, intuitiva ou em apenas uma palavra: visceral?

Suspeitamos que a colocação desta imagem, no início do catálogo, logo após o texto de abertura, tem a intenção de assinalar que características construtivas poderiam ter origens mais distantes no tempo, do que aquelas que são frequentemente buscadas junto à vanguarda europeia da primeira metade do século XX. Nossa aptidão para uma arte construtivo-geométrica seria derivada, também, de heranças pré-colombianas que sobreviveram e sobrevivem em algumas comunidades indígenas, como a do Alto Xingu de onde a imagem do desenho foi recolhida; e que, de algum modo (de alguma maneira transformada), estas heranças estariam também presentes na arte moderna abstrata do continente. No corpo do texto, outro ‘sinal’ parece reforçar esta impressão. Logo após traçar uma distinção entre dois tipos de *disposição construtiva*, Pontual escreve: “Pareceu-me apenas, de imediato, que a geometria sensível tem mais a ver conosco, latino-americanos, do que a geometria programada – por motivos que ainda precisamos investigar cautelosamente, embora não seja difícil deduzir seus fundamentos. Disse certa vez o escultor colombiano

Edgar Negret: ‘Penso muito no homem pré-colombiano. Era um homem angustiado como o atual. E produziu uma arte completamente contrária ao seu mundo – uma arte lógica, rigorosa, geométrica’” (PONTUAL, 1978, p. 9).

Ao colocar a citação do artista colombiano após a afirmação sobre “a geometria sensível ter mais a ver conosco”, Pontual dá a entender que os “motivos, que ainda precisamos investigar cautelosamente”, estariam distantes da matriz europeia, e que os “fundamentos” a serem deduzidos poderiam ser encontrados, sem dificuldade, na aparência lógica, rigorosa e geométrica da arte dos povos pré-colombianos.

A citação aponta ainda outro motivo a ser investigado, um sintoma mais grave. Negret diz que o homem pré-colombiano era um ser “angustiado como o atual e produziu uma arte contrária ao seu mundo”. Como um sintoma patológico, fruto de causas externas - segregação espacial, miscigenação, clima, alimentação etc. -, essa flecha aponta, do presente para o passado, traçando uma ligação entre a arte de hoje e a da América pré-colombiana. Para traçar uma identificação entre a “arte lógica, rigorosa e geométrica” e ainda sensível dos índios do Xingu e a dos neoconcretos, por exemplo, certamente precisaríamos de uma investigação mais minuciosa.



*figura 2. Catálogo “America Latina. Geometria Sensível”, p. 12. Foto: Rodrigo Borges.*

## ▷ Guache sobre papel

A transposição dos traços indígenas feitos sobre a pele, para uma folha de papel é fundamental para que se possa estabelecer um tipo de avaliação e/ou análise nos moldes da tradição moderna da arte ocidental. Trata-se de uma prática adotada por antropólogos e etnólogos para catalogar, identificar e documentar os modos de expressão de um povo. Isso resultou em um acervo, hoje extenso, de registros de grafismos feitos por indígenas sobre papel. Grafismos que, sobre a pele, tinham um sentido e uma função, e que transpostos para o papel ganhavam a possibilidade de, com mais facilidade, serem estudados e, também, transportados, comprados, apreciados, exibidos e comparados com outros objetos feitos também de traços e linhas e formas sobre o papel.

Um objeto ao lado do outro traz uma possibilidade de diálogo, de contraste, de choque. Duas imagens sobre papel, (re)produzidas de tal forma que a espessura das linhas guardam uma proximidade, ocupam de modo similar o vazio branco do papel que lhes é destinado, aproximam as linhas e formas criadas de modo muito semelhante das bordas do papel, e ocupam uma folha inteira de um catálogo, visando chamar a atenção para as semelhanças formais entre elas. O guache sobre cartão de Hélio Oiticica (Figura 26), colocado logo após a imagem do desenho Xingu, no catálogo da “Geometria Sensível”, teve a intenção de criar um diálogo, um contraste, uma diferença e comunicar algo. Uma semelhança construtiva, talvez uma semelhança de sensibilidade. Um contraste entre maneiras de dar sentido, uma diferença de apreensão de mundo. Seria o guache de Oiticica, a face moderna, lógica e rigorosamente expressiva de uma moeda, na qual na outra face estaria gravado o grafismo indígena do Xingu, a imagem/alma de um homem sul-americano, angustiado, vivendo tristes trópicos?

Apenas uma página separa a imagem do guache de Hélio Oiticica da imagem do desenho Xingu. Uma página com três epígrafes. Elas dizem sobre o que comer e o que não comer para ser o que somos; sobre ser ou não ser o que somos; e sobre nossa dívida (para com os povos originários) em ser o que somos (PONTUAL, 1978, 11). Mas apesar do destaque inicial dado a esses sinais, pouco se avançou em direção a uma investigação

mais rigorosa destes aspectos, no corpo do catálogo da exposição 'Geometria Sensível'. No texto, seguinte ao da abertura, o crítico Frederico Morais - "A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)" - lança novas suspeitas: "creio ser possível caracterizar nossa vontade construtiva com algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus" (MORAIS in PONTUAL, 1978, p. 13); mas no conjunto, os textos do catálogo (incluindo os de Morais e Pontual), de críticos importantes de toda a América do Sul e Central, vinculará a recepção local das ideias construtivistas europeias, ao tardio mas sensível crescimento industrial do continente. A receptividade da arte concreta vinculava-se de modo muito mais claro à existência de um campo preparado (preparado nos moldes desenvolvimentistas europeus) para que aquela raiz, que cresceu na matriz, pudesse ser plantada (transplantada) na periferia. Desse modo, inseridos nas primeiras páginas do catálogo da mostra, esses sinais parecem dispostos como pequenas heranças (talvez lembranças), achados arqueológicos de uma vocação construtiva, que justificariam a vigorosa receptividade e incorporação das ideias e ideais construtivistas europeus, no coração da arte moderna realizada no continente sul-americano.

A análise do advento da arte geométrica na América do Sul (e seus desdobramentos) segue sendo firmemente atrelada à narrativa do crescimento urbano e do desenvolvimento industrial. A arte geométrica teria nascido e crescido com ele, assim como estancado ou desaparecido de acordo com os períodos de crise econômica. Essa narrativa permitiu configurar, identificar e justificar dois caminhos, que são geralmente colocados em contraste para caracterizar e diferenciar as vertentes da arte geométrica produzida na América do Sul. Um caminho estaria alinhado a uma geometria 'aparentemente' precisa e racional, que Pontual chama de 'programada'; o outro, a uma geometria utópica e fenomenológica denominada 'sensível'. O primeiro caminho baseia-se na "crença da razão, em uma linguagem internacional da abstração que representa o estágio mais elevado na evolução da arte moderna" e o outro busca expressar o irracional ou o subjetivo na razão: "um desejo de minar o discurso racionalista da modernidade em favor de um profundo questionamento do papel da arte na experiência humana" (BARREIRO PÉREZ, 2007, p.

221). Parece-nos necessário entender como dois aspectos importantes da agenda da vanguarda não figurativa do início do século XX foram aqui recebidos: de um lado o influxo esotérico e de outro a valorização de uma visualidade ‘primitiva’.

### ▷ **Grafismos e tramas**

O evolucionismo que fundamenta o termo ‘primitivo’, situa os gestos, as marcas, os riscos, a arte e o homem que a produziu (e o mesmo pode se dizer do homem que ainda produz hoje) em um passado distante, atrasado, limitado, ignorante, subdesenvolvido e angustiado. É contra essas características de um passado distante, presentes no passado recente e no presente de muitas regiões do continente, que o projeto modernizante de meados do século XX buscou se impor; sendo a máquina e a cidade os motores propulsores do desejado progresso. Por essa perspectiva, o projeto de um futuro Brasil, de uma futura América do Sul e Central, que naquele momento efetivamente se tornavam modernos seria, de fato, absolutamente incompatível com um pensamento indígena. Entretanto a necessidade de se afirmar uma identidade cultural do continente levou, vez ou outra, à associação entre a moderna geometria da América do Sul e as expressões gráficas pré-colombianas e/ou ameríndias (mesmo se apresentada como exemplo de uma vontade de despojamento ou de uma expressão direta e firme, de criação de estruturas definidas e rigorosas, ao mesmo tempo carregadas de imprevisibilidade e intuição).

Se a disposição para uma arte construtiva, por parte dos artistas brasileiros, era rarefeita antes dos anos 1950 (as exceções mais notáveis são os trabalhos de Vicente Rego Monteiro, Maria Martins e Flávio de Carvalho), uma visualidade gráfica indígena foi, nesta primeira metade do século XX, tornando-se cada vez mais visível, potente e acessível, alcançando na segunda metade do século uma amplitude, variedade e profundidade crescentes, graça aos trabalhos etnográficos realizados. E desse modo, timidamente e aos poucos, uma visualidade não europeia vai sendo inserida na história da arte não figurativa brasileira.

Em 1968 - dez anos antes da exposição “Geometria Sensível” - o crítico Mario Pedrosa traçou, no ensaio “Arte dos Caduceus, Arte negra, artis-



tas de hoje”, uma relação instigante e pontente, entre a arte dos povos primitivos e as experimentações dos artistas da época. Uma relação que, partindo dos trabalhos de Claude Lévi-Strauss sobre as pinturas faciais dos povos Kadiwéus e deixando à margem os interesses formais, valorizava uma atitude corporal do indígena em relação ao mundo e à vida, permeada e potencializada por expressões artísticas que a arte ocidental desde as vanguardas vinha buscando. Pedrosa escreveu: “o artista primitivo cria um objeto ‘que participa’. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto” (PEDROSA, 1996 p. 101). Na formulação de Pedrosa a religação da arte com a vida comum deve e tem muito a aprender com o conhecimento ainda não destruído, tampouco congelado, ainda potente de ser (re)criado, de grupos ‘primitivos’ que vivem e (re)vivem o mito como forma de realidade. A importância da arte dos povos indígenas permanecerá, desde então, presente no pensamento de Mário Pedrosa. Em seu retorno ao país no final da década de 70, após um período de exílio, ele fará uma série de proposições dedicadas à arte dos povos indígenas, incluindo a realização de exposições e a criação de um museu.



figura 3. Página do livro 'A abstração na Arte dos Índios Brasileiros'. Foto: Rodrigo Borges.

Nesse mesmo momento, outro crítico de arte brasileiro, Antonio Bento, publica o livro “A abstração na Arte dos Índios Brasileiros” resultado de suas pesquisas, em que busca estabelecer relações entre a arte indígena brasileira e a arte abstrata. Abordando um amplo espectro de técnicas e modalidades expressivas na arte dos indígenas brasileiros, Bento diz ter pretendido inicialmente, “escrever um estudo em torno das constantes geométricas, existentes na arte de nossos ‘indígenas’” (BENTO, 1979, p. 18). Buscava ele, certamente, o que Torres-Garcia chamou de valores eternos – medida e geometria - que possibilitariam o “fato plástico”, no caso de Bento, o fato plástico brasileiro (KERN, 1994, p. 154.). No entanto, o livro, tendo sido em suas palavras, longamente acalentado, acabou por constituir-se como uma “busca orientada no sentido do reencontro e da valorização das artes visuais de nossos ‘indígenas’, enfatizando o seu significado no contexto nacional”. O objetivo tornou-se, assim, encontrar na visualidade, na “arte” dos indígenas, os elementos originais de uma linguagem visual brasileira, para em seguida afirmar sua importância. O reconhecido interesse dos artistas das vanguardas europeias do início do século XX pelas chamadas arte negra e primitiva, constituiu a base da pesquisa de Bento; mas também (e nisto me parece reside a maior contribuição de seu livro) os resultados das investigações, realizadas por viajantes, antropólogos e etnólogos desde o final do século XIX sobre as expressões artísticas dos índios brasileiros.

Quase 40 anos após a exposição Geometria Sensível, da publicação do livro com a pesquisa de Antônio Bento e do desejo manifesto de Mário Pedrosa a exposição ‘Histórias Mestiças’ realizada em São Paulo em 2014, com curadoria de Lilia Moritz Schwarcz e Adriano Pedrosa definiu, dentre os recortes curatoriais, um núcleo expositivo dedicado aos ‘grafismos e tramas’. No catálogo da exposição eles o definem como uma reunião de “[...] imagens e objetos que são oferecidos como novas fontes para se compreender e praticar a abstração geométrica, para além das conhecidas matrizes construtivistas europeias que são tão fundamentais para certas narrativas sobre a arte brasileira, sobretudo a partir dos anos 1950” (SCHWARCZ e PEDROSA, 2014: 272).



*figura 4. Páginas 288 e 289, do catálogo Histórias Mestiças, com imagens de trabalhos apresentados no núcleo Grafismos e Tramas. Os dois desenhos na parte superior à esquerda são do povo Xikrin e realizados em 2003; as duas pinturas na parte inferior são de Vicente do Rego Monteiro realizadas em 1922; e as duas peineiras na parte superior à direita são dos povos Tucano (esquerda) e Yekuana (direita). Foto: Rodrigo Borges.*

Se as imagens dos grafismos indígenas habitam hoje com menos atrito o espaço (museológico) da arte, o discurso crítico sobre essa relação parece ter mudado muito pouco. A relação entre geometria abstrata e grafismo/trama, na exposição ‘Histórias Mestiças’, aparece como em Antonio Bento, embaralhada. Os autores propõem, ao longo da exposição, a diferença entre termos “ocidentais” e “não-ocidentais” nas contraposições: máscaras/retratos, trilhas/mapas e cosmologias/emblemas (como primitivo e moderno) que nomeiam núcleos da exposição. No entanto, segundo afirmação dos próprios autores, a terminologia europeia para contrapor e designar o núcleo ‘Grafismos e Tramas’ - que seria abstração geométrica - não apresenta um traço real de diferença que valesse e correspondesse ao contraponto conseguido nos outros núcleos. O termo mais arcaico e mais apropriado historicamente para designar os grafismos que indígenas e africanos expressam visualmente, aceitaria sem restrições a alcunha de abstração geométrica. Desse modo, o argumento deles avaliza a nomeação adotada por Bento no título de seu livro

- abstração na arte dos índios brasileiros, mesmo que eles prefiram por questões de coerência conceitual e curatorial, adotar o termo “menos” eurocêntrico – ‘Grafismos e Tramas’. De fato, se a adoção dos termos ‘grafismos’ e ‘tramas’ consegue afastar o peso da terminologia da história e crítica da arte, de forma alguma revela um etnocentrismo outro que não europeu. Trama é um termo muito caro à teoria e filosofia da arte e, evidentemente, grafismo e trama são terminologias recorrentes na antropologia e etnografia.

A crítica, ao desinteresse ou descaso com a cultura ameríndia, é também próxima da formulada por Bento. Eles escrevem: “o fato é que a história e a crítica de arte no Brasil ainda têm muito que aprender sobre essas produções, transformando-as em ferramentas para novas leituras e interpretação da arte e do mundo” (SCHWARCZ e PEDROSA, 2014, p. 272). A diferença entre a abordagem de Bento e a de Schwarcz e Pedrosa está nos parece, na possibilidade que o momento atual permite de colocar lado a lado “uma vez ampliadas as fontes e referências, para o que se convencionou chamar de abstração” (SCHWARCZ e PEDROSA, 2014, p. 272), objetos de culturas, contextos, épocas e períodos que, se distintos, muitas vezes são contemporâneos. Uma liberdade e, mesmo uma libertinagem, muito maior em estabelecer diálogos que querem provocar e desestabilizar uma construção histórica que precisa abrir espaços para outros atores.

Grafismos e Tramas mostra um núcleo coeso e coerente de imagens, falando ‘línguas’ supostamente aparentadas. As diferenças entre as obras parecem, nesse sentido, diferenças muito mais de tom, de entonação e das marcas do tempo na forma de uma língua, do que uma diferença estrutural de linguagem – como acontece em um núcleo como Máscaras e retratos, onde, se percebemos a intenção dos curadores na aproximação de uma obra e outra e, assim, conseguimos estabelecer o diálogo, também permanece evidente a diferença estrutural entre elas. E assim as suspeitas seguem sendo (re)colocadas, como quando os curadores afirmam, diante da seleção de imagens reunidas, que estas “demonstram que a abstração esteve sempre conosco, tanto nos Grafismos e Tramas indígenas, quanto nos tecidos africanos, dos Marajoara, Kadiwéu, Kayapó e Xikrin aos tecidos de Gana (no Congo)” (SCHWARCZ e PEDROSA, 2014, p. 272). Ou quando escrevem que é preciso “encontrar novos e antigos

rumos e significados, contar outras histórias, num processo que pode ainda ser muito compreendido e, assim, desdobrado” (SCHWARCZ e PEDROSA, 2014, p. 274). Duas afirmações que poderiam ter sido formuladas por Antonio Bento, Roberto Pontual ou Mário Pedrosa no final dos anos 70.

Essas tentativas de trazer uma tradição local, não ocidental, para o debate da geometria latina americana (imagem de nosso desenvolvimento moderno), poderiam também lançar luz sobre o dilema formulado pelo crítico venezuelano Luis Péres-Oramas ao reconhecer entre a arte geométrica de Soto e Oiticica “uma tensão contraditória, progressiva e regressiva ao mesmo tempo, entre uma arte que quis fazer desaparecer corpos e uma arte que supôs acolhe-los em seu pesar ou em sua dor, em sua fragilidade e em seu destino” (PÉREZ-ORAMAS, 2001: 42). Suspeitamos que para responder a esses dilemas, será preciso dar mais do que visibilidade, será preciso dar voz a esse ‘corpo’ na construção da visualidade (histórica da arte) buscada. Assim, o olhar para o processo de abertura da arte no século XX para o ambiente e para vida, para fora do plano pictórico, da moldura, do pedestal e do museu, deve estar atento ao encontro, neste mesmo tempo histórico, com a voz do ‘outro’, com a sobrevivência e/ou resistência de práticas expressivas nos diversos grupos étnicos espalhados pelos confins do planeta.

#### ▷ Referências bibliográficas

AZEVEDO, Mário. *A obra-texto de Joaquín Torres-García*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2010. (Tese de doutorado).

BENTO, Antônio. *A Abstração na arte dos índios brasileiros*. Rio de Janeiro: Spala Ed., 1979.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida. Uma história intelectual da iconoclastia*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Organizadores). *Abstracionismos; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. – Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, 2004.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Introducción a ‘El origen de la geometría’ de Husserl*.

Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2000 (1962).

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *A arte e seus materiais; arte e corpo: pintura sobre pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

*Histórias Mestiças*. Organização e textos de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Um paralelo latino-americano : Joaquin Torres-García e os discursos sobre a modernidade*. In : FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994. – (Coleção arte: ensaios e documentos).

KRENAK, Ailton; COHN, Sergio (org.). Ailton Krenak. Apresentação: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. – (Coleção Encontros).

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

*Malevitch*. Colección del Museo Estatal Ruso - San Petersburgo. Fundación Juan March, Madrid, 1992.

PAPE, Lygia Carvalho. *Catiti- Catiti: na Terra dos brasis*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 1980. (Dissertação de Mestrado).

PEDROSA Mário. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo/ Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEREIRA, Wilcon. *Sobre a bienal de número XIII*. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 2, p. 181-194, 1975. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31731975000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731975000100009&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 08 de fevereiro de 2016.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (Org.). *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Published by the Blanton Museum of Art (formerly the Archer M. Huntington Art Gallery), The University of Texas at Austin, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *La poética del Penetrable y la escena Minimalista: Las paradojas de la absorción absoluta*. *Kalathos Revista Cultural* [Online], nº7 | setembro-outubro de 2001. Consultado em 05 de fevereiro de 2005. URL: <http://www.kalathos.com/sep2001/arte/perezoramas/perezoramas.htm>

PONTUAL, Roberto (Org.). *América Latina : Geometria Sensível*. Rio de Ja-

neiro: Ed. Jornal do Brasil, 1978. Museu de Arte Moderna, 08 de junho a 22 de julho, 1978.

SANTOS, Fábio Lopes de Souza; MACHADO, Vanessa Rosa. Lygia Pape, Mário Pedrosa e Hélio Oiticica em “Catiti, Catiti, na terra dos brasis”. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Entre Territórios. Cachoeira, Bahia, 2010. V. 1, pp. 338-352.

SILVA, Vicente Ferreira da. *Transcendência do Mundo: obras completas*. – São Paulo: É Realizações, 2010. – (Coleção Filosofia Atual)

▷ **Agradecimentos**

Ao professor Stéphane Huchet e à professora Liliza Mendes.