

Dionísio Del Santo: construtivo fora do tempo¹

Dionísio Del Santo: constructive outside of time

Rodrigo Hipólito (LabArtes/FAPES/PPGA-UFES)²

Resumo: Este artigo analisa a exposição “Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje” (2025). A partir da curadoria de Felipe Scovino, examina-se as reverberações do pensamento construtivo brasileiro através de três gerações de artistas, com estabelecimento de conexões entre a produção de Del Santo e trabalhos contemporâneos. Este estudo pensa obras que compartilham investigações sobre geometria, cor, ritmo e estrutura, com destaque para a singularidade da contribuição de Del Santo para o construtivismo brasileiro através de sua postura antidogmática. Analisa-se, também, o diálogo entre diferentes linguagens artísticas – pintura, serigrafia, xilogravura, escultura e instalação –, de modo a demonstrar a persistência e transformação dos princípios construtivos na arte contemporânea. Esta pesquisa evidencia como Del Santo transitou entre as vertentes concretas sem filiação programática, apropriou-se seletivamente de procedimentos e manteve autonomia criativa. Conclui-se que a tradição construtiva brasileira, assim como a produção de Del Santo, permanece território fértil para investigações contemporâneas e resiste à periodização histórica que a confinaria aos anos 1960-1980.

Palavras-chave: Dionísio Del Santo; construtivismo brasileiro; concretismo; serigrafia; arte capixaba.

Abstract: This article analyzes the exhibition “Dionísio Del Santo: the constructive yesterday and today,” (2025). Curated by Felipe Scovino, it examines the reverberations of Brazilian constructivist thought across three generations of artists, establishing connections between Del Santo's production and contemporary works. This study considers works that share investigations into geometry, color, rhythm, and structure, highlighting the singularity of Del Santo's contribution to Brazilian constructivism through his anti-dogmatic stance. It also analyzes the dialogue between different artistic languages – painting, screen printing, woodcut, sculpture, and installation – to demonstrate the persistence and transformation of constructivist principles in contemporary art. This research shows how Del Santo moved between concrete art trends without programmatic affiliation, selectively appropriated procedures, and maintained creative autonomy. It is concluded that the Brazilian constructivist tradition, as well as the production of Del Santo, remains fertile ground for contemporary investigations and resists the historical periodization that would confine it to the 1960s-1980s.

Keywords: Dionísio Del Santo; brazilian constructivism; concretism; screen printing; art from espírito santo.

DOI: 10.47456/col.v15i26.51281



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

¹ Partes deste texto foram publicados, de modo sintético, como coluna do jornal ES Hoje, sob o título “Presentes de Dionísio Del Santo para outras gerações construtivas”, em 21 nov. 2025. Disponível em: <https://eshoje.com.br/colunistas/prisma-da-arte/2025/11/presentes-de-dionisio-del-santo-para-outras-geracoes-construtivas/>. Acesso em: 15 dez. 2025

² Doutorando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), mestre em Teoria e História da Arte (PPGA-UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Bolsista FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>.

Introdução

A comemoração do centenário de nascimento de Dionísio Del Santo (1925–1999) representa uma oportunidade para examinar as reverberações do pensamento construtivo brasileiro na produção artística contemporânea. O construtivismo no Brasil, que floresceu a partir dos anos 1950, com os movimentos concreto e neoconcreto, estabeleceu paradigmas formais e conceituais que continuam a dar forma para as produções de sucessivas gerações de artistas. Nesse sentido, vale revisitar algumas afirmações categóricas de Ronaldo Brito, no indispensável “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (1999, p. 55):

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 imputados à 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 tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o “sonho construtivo” brasileiro como estratégia cultural organizada.

Como estratégia cultural organizada, é possível que o momento construtivo tenha passado como um sonho. No entanto, seus interesses, discussões e influência, mesmo relativa ao questionamento de sua inserção historiográfica, continuou vivo durante as décadas seguintes, em um movimento do qual o próprio livro de Ronaldo Brito é fruto (Couto, 2004, p. 6–7).

Del Santo ocupa posição peculiar nesse cenário. Diferentemente de artistas que aderiram programaticamente aos grupos Ruptura, de São Paulo, ou Frente, do Rio de Janeiro, o artista capixaba manteve autonomia crítica e apropriou-se seletivamente de procedimentos sem dogmatismo (Lopes, 2010). Essa postura possibilitou uma produção que dialoga, ao mesmo tempo, com a racionalidade concreta e com as investigações

fenomenológicas neoconcretas, sem se submeter às ortodoxias de nenhuma vertente.

A exposição “Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje”, com curadoria de Felipe Scovino (2025), articulou obras de três gerações distintas e propôs um exame das continuidades e transformações do pensamento construtivo brasileiro. A mostra reuniu artistas emblemáticos, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Luiz Sacilotto, da geração contemporânea a Del Santo; artistas de gerações intermediárias, como Eduardo Sued e Gonçalo Ivo; e artistas mais presentes nas últimas duas décadas, como Paulo Vivacqua, Sandro Novaes e Rosana Paste, o que evidenciaria a vitalidade dos princípios construtivos na arte atual.

Este artigo propõe uma análise crítica da exposição, com o exame de como a curadoria estabeleceu diálogos entre diferentes momentos da produção de Del Santo e obras de outros artistas. Logo, investiga-se as transformações formais e conceituais que caracterizam a recepção contemporânea da tradição construtiva brasileira. Este estudo se organiza em seções que abordam: a produção de Del Santo em suas diferentes fases; os diálogos com a primeira geração construtiva; as apropriações de gerações intermediárias; e as reinterpretações contemporâneas, especialmente aquelas que expandem os princípios construtivos para a tridimensionalidade.

Trajetória e linguagens de Dionísio Del Santo:

da figuração expressionista à abstração geométrica

As obras de Dionísio Del Santo presentes na mostra documentam momentos distintos de sua trajetória. As xilogravuras dos anos 1950, como “VORAZ” e “A Fera e a Vítima”, documentam a fase inicial de Del Santo, quando sua produção mantinha vínculos com a figuração expressionista e suas memórias interioranas, não necessariamente positivas e, certamente, nada idílicas. Essas obras estabelecem contraste produtivo com os trabalhos abstratos posteriores, o que revela o percurso do artista desde representações narrativas até a abstração geométrica, mas sem

abandonar as possibilidades da figuração. A força gráfica das xilogravuras e o domínio técnico da linguagem prenunciam o rigor formal que caracterizaria sua produção madura.

O óleo “Triângulo azul”, de 1960, apresenta composição que obedece de maneira mais explícita aos princípios concretos, através da redução formal e da organização geométrica do espaço pictórico. Essa suposta obediência marca um período de sua produção entre 1960 e 1964, após sua exploração figurativa da xilogravura e da experiência com trabalho em gráficas e na solução compositiva de trabalhos de outros artistas. A contenção cromática e a precisão das formas revelam o interesse de Del Santo pela racionalidade visual que marcou a maior parte de sua produção, porém, em um sentido muito menos rígido e dogmático do que o que observamos na experiência concreta da época, notadamente, aquela desenvolvida em torno do grupo paulista. Essa última, apesar da rigidez e do controle de Waldemar Cordeira com relação aos princípios matemáticos, merece o justo destaque para sua abertura com relação ao uso desdobrado de suas soluções visuais para além das restrições da época (Bandeira, 2002, p. 44).

Já a série de serigrafias dos anos 1970 constitui o núcleo da representação de Del Santo na exposição e, de modo geral, o conjunto mais reconhecido de sua obra. As permutas revelam o domínio do artista sobre essa técnica e sua investigação sistemática das relações entre linha, cor e movimento. Em um eco das palavras de Almerinda Lopes: não é exagero afirmar Del Santo como o maior artista da serigrafia. Em “Permuta VIII” e “Permuta XV, Helo expansivo”, de 1973, “Permuta CXVIII” e “Permuta XLI”, de 1974, “Permutação III” e “Permuta CIII”, de 1978, as variações cromáticas sobre estruturas lineares produzem efeitos óticos que aproximam o trabalho das investigações cinéticas. A organização rítmica das linhas cria campos visuais que parecem vibrar. Isso estabelece tensão entre a estabilidade da estrutura geométrica e a sensação de movimento gerada pela repetição e modulação das formas. Nessa fase, podemos perceber a influência de

artistas seus contemporâneos, como o venezuelano Carlos Cruz-Díez (Lopes, 2008, p. 17).

“Permutação XXI”, de 1976, demonstra como Del Santo explorava as possibilidades da técnica serigráfica para criar variações sobre princípios estruturais semelhantes. A precisão técnica exigida pela serigrafia encontra correspondência na organização rigorosa do espaço visual, enquanto as escolhas cromáticas introduzem qualidades expressivas que transcendem o puro cálculo matemático. Essa tensão entre racionalidade construtiva e sensibilidade cromática caracteriza a contribuição singular de Del Santo ao construtivismo brasileiro.

O trabalho “Linear Máscara Circular”, de 1976, incorpora barbante sobre tela, o que introduz elementos táteis à superfície pictórica. Esse procedimento pode nos fazer pensar em uma ponte com as investigações neoconcretas sobre a fenomenologia da obra de arte e apontar para o rompimento com a planaridade absoluta, pois cria relevos que enfatizam a materialidade do trabalho. Muitas pessoas podem se sentir compelidas a observar a obra lateralmente, para destacar o relevo dos barbantes. Mas, as preocupações compositivas ligam-se com mais força aos efeitos ópticos e cinéticos que surgem de uma observação frontal e minimamente distanciada. A busca por esse tipo de efeito é algo comum em suas pesquisas de meados dos anos 1970. A incorporação de materiais não tradicionais reflete, certamente, a abertura do artista para procedimentos que expandem os limites da pintura, mas sem abandonar as bases da simplicidade ou afastar-se tanto do bidimensional. Embora ele não tenha se integrado ao movimento neoconcreto, é um equívoco histórico supor que essa escolha se deu por falta de interesse nos caminhos da arte brasileira daquele momento ou por incapacidade de perceber a relevância dessas transformações. Não se trata de uma escolha tão pontual ou simplista. Del Santo observava os acontecimentos, os embates e discussões, mas também era observado e despertava a boa disposição de críticos e curadores fundamentais para o desenvolvimento de nossa arte contemporânea, como Mario Pedrosa (1970) e Frederico

Morais (1974). Por outro lado, Del Santo nunca foi afeito a atitudes corriqueiras para artistas de destaque, como pedir por textos críticos, bajular curadores e galeristas ou assumir disputas coletivas, como ocorria entre os grupos concretos carioca e paulista.

A pintura de 1995 demonstra o amadurecimento de sua linguagem visual, com arranjos geométricos que mantêm o rigor formal, enquanto incorporam maior complexidade cromática e espacial. Para compreender essa mudança em sua pintura, precisaríamos passar pela dedicação simbólica de sua pesquisa oitentista, quando toma força o verde como fundo que não esconde por completo a trama da tela e o granulado que contorna linhas firmes para formas fechadas. Por vezes, tais formas contêm símbolos simples que, nos anos 1990, dão lugar ao jogo de contrastes por oposição.

Construtivo ontem e hoje

“Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje”, como já dito, inaugurou o circuito comemorativo do centenário do artista que dá nome ao nosso museu estadual de arte, o MAES, que possui o maior acervo de obras de Del Santo. Muitas dessa sobras foram doadas pelo artista, quando da abertura do museu, em 1998, seguida do falecimento do artista, que nem mesmo pode ver a inauguração da mostra que ele próprio montou. A relação de Del Santo com o Espírito Santo não foi de presença constante. A maior parte de sua carreira se deu no Rio de Janeiro, em contato com artistas e críticos vinculados às transformações que ocorriam nos centros nervosos da arte contemporânea brasileira. A primeira mostra individual das serigrafias de Del Santo correu apenas em 1976, na Galeria Arte e Pesquisa (Rosa, 2015, p. 148). Seu retorno para uma grande retrospectiva, em 1998, se deu a partir de muitas negociações, como pode ser aferido nos documentos e cartas preservadas na reserva técnica do MAES. Tratou-se de um momento marcante e qual tanto o acervo do museu do estado quanto o cenário de mostras em outros espaços capixabas é herdeiro.

No centenário, a curadoria de Felipe Scovino (2025) articulou obras que compartilham investigações sobre geometria, cor, ritmo e estrutura e procurou estabelecer conexões entre a produção de Del Santo e trabalhos mais recentes. Nesses trabalhos, em maior ou menor grau, é possível observar a influência do pensamento e da estética do construtivismo brasileiro.

A presença de Hélio Oiticica na exposição, através de dois “Metaesquemas”, de 1957, estabelece a conexão histórica, sutil e necessária, entre Del Santo e o movimento neoconcreto. Os guaches de Oiticica sobre cartão nos mostram uma investigação fenomenológica da cor e do espaço que diferenciou o neoconcretismo da ortodoxia concreta paulista.

O primado da visualização, que reduz as formas e cores a elementos da estrutura da dinâmica visual, em detrimento da expressão, da significação da forma e da preocupação temática, está, por exemplo, explícito na recusa em usar expressivamente a cor – que repontará no neoconcretismo, além de estar presente em concretos cariocas. Pois, diz Ronaldo Brito, “a cor concreta é apoio e inflexão no sentido global do trabalho-mensagem que será da 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, além do mais, isolaria no conjunto do trabalho um foco conteudístico que convidaria o espectador a um mergulho introspectivo, a uma investigação do tipo psicológico.” (Favaretto, 1988, p. 31-32)

Enquanto Del Santo manteve a já comentada distância dos debates públicos entre concretos e neoconcretos, sua obra dialogou com ambas as vertentes. É notável como sua consideração da cor como elementos estruturante das serigrafias e pinturas seguiria para além dos limites da recusa introspectiva dos concretos paulistas.

O impacto inicial causado pela linguagem concretista – em um país que mal conseguiu assimilar as gramáticas modernas de tendência figurativa – logo se transformou em fascínio, contaminando com seu ideário os principais artistas brasileiros entre a década de 1950 e a metade da

seguinte. Embora não participasse ativa e diretamente dos grupos concretos, nem declarasse seu apreço pelo ideário que embasou tal gramática, o capixaba afinava as cordas de sua poética com aquela vertente. Desenvolveu uma atividade e uma consciência artística sintonizadas com a vanguarda construtiva e uma atuação profissional em assimetria com a badalação e a pressa, angariando algum reconhecimento e premiações, como artista gráfico. Amigo e companheiro de alguns dos principais integrantes do Neoconcretismo carioca, Del Santo declinou do convite para juntar-se ao grupo. Se a recusa visava manter seu projeto livre da camisa-de-força de teorias e da ortodoxia dos conceitos matemáticos, fechou-lhe também algumas portas, obrigando sua obra a correr pelo lado de fora da raia institucional e a manter-se à margem da historiografia (Lopes, 2008, p. 16).

Del Santo foi um concretista antidogmático. Nesse aspecto, há diferenças inegáveis entre as propostas de Oiticica e as do capixaba. O carioca foi programático e acelerado, com sua profusão de conceitos operatórios que o tornaram tão indispensável e profícuo quanto verborrágico e de difícil compreensão para quem não estivesse disposto a aceitar seus convites de liberação do potencial criativo. Esse Oiticica dos metaesquemas renunciava uma saída para o espaço que Del Santo jamais realizaria. Como contraponto à geometria de Del Santo, esses guaches sobre papel revelam diferentes abordagens à abstração construtiva no contexto brasileiro dos anos 1950 e 1960. A possibilidade de confrontar esses dois entendimentos e estudos avançados sobre cor é quase irresistível.

Ainda dentro do contexto da primeira geração ligada à Del Santo, a pintura de Lygia Pape, em tinta automotiva sobre madeira, representa o momento de formação do grupo Frente e as primeiras investigações concretas da artista. A escolha da tinta automotiva, material industrial, e o formato quadrado enfatizam a recusa da pintura tradicional em favor de procedimentos alinhados com a produção distante das marcas do gesto, algo que foi almejado, em um primeiro momento, tanto por Pape quanto por outros do Grupo Frente, como Lygia Clark e Ivan Serpa (Giovani, 2014; Páscoa, 2005, p. 3). A obra de Pape na exposição documenta o contexto histórico no qual Del Santo desenvolveu suas primeiras aproximações à abstração geométrica.

Luiz Sacilotto, representado por três trabalhos acrílicos de 1981, 1993 e 1999, manteve fidelidade aos princípios concretos ao longo de décadas. As composições geométricas exploram relações entre figura e fundo, cheio e vazio, através de variações tonais e contrastes cromáticos. A persistência de Sacilotto na investigação de problemas formais semelhantes ao longo do tempo estabelece paralelo imediato com a produção de Del Santo, na qual a repetição e a variação sobre estruturas fundamentais constituem método de trabalho.

Eduardo Sued, com óleo sobre tela de 2020, demonstra como artistas da geração de Del Santo mantiveram um caminho concretista ao longo das décadas, enquanto incorporavam outras influências. Embora Sued tenha desenvolvido sua obra sem filiação a movimentos específicos, sua preferência pela abstração geométrica pode ser observada durante quase toda a carreira. Sua preocupação, mais do que pelo jogo de formas, concentra-se nas sutilezas da cor, com os as variações de preto presentes em sua pintura madura, a partir dos anos 1980.

Ao passarmos para uma geração seguinte, Gonçalo Ivo apresenta três trabalhos que articulam geometria e lirismo através de composições que combinam acrílica e óleo sobre tela. Os dois trabalhos sem título de 1986 e “Os navegantes”, de 2019, revelam como a tradição construtiva foi reinterpretada por artistas que incorporaram dimensões narrativas e expressivas à abstração geométrica. A formação de Ivo em arquitetura e seus estudos com Aluísio Carvão parecem ter estabelecido vínculos fortes com esse cenário anterior. Esse tipo de continuidade, por vezes esquecida quando nomeamos a “geração 80”, nos ajuda a compreender os caminhos da pintura no Brasil.

Mas, para além das divisões geracionais, a curadoria torna inevitável que pensemos nas possíveis condições e limites tridimensionais das influências construtivistas vinculadas a Dionísio Del Santo. É certo que o artista não se dispôs a exceder o plano. Essa não foi sua ocupação. A visualidade como centro de seus interesses, pode, ainda assim, ser mantida como protagonista, ao arriscarmos uma ponte para o espaço. Tal

risco nos causa algumas gratas surpresas, como o esforço serigráfico de Sandro Novaes, e pequenos incômodos, como a dificuldade de integração da peça de Iole de Freitas ao conjunto da mostra.

Antonio Bokel, com sua pintura sobre aço inox de 2025, demonstra apropriação contemporânea de princípios construtivos através de materiais industriais, típicos das primeiras experiências dos anos 1950. O uso do aço inoxidável como suporte pictórico estabelece tensão entre a permanência do material e a efemeridade da pintura, enquanto a superfície refletora do metal ressalta as relações fenomenológicas com o ambiente. O vermelho semiescondido e as variações circulares que recusam a pura repetição talvez sejam os elementos que nos salvam da via minimalista.

Por falar em transposição para o espaço, “Quacors”, de Ascânio MMM, em alumínio e parafusos, traduz alguns desses princípios para a tridimensionalidade. A escolha do alumínio e a visibilidade dos parafusos como elementos compositivos explicitam os procedimentos de construção da obra, com ênfase na recusa de qualquer ilusionismo. Essa transparência da tangibilidade de Ascânio MMM encontra-se com o tratamento que pode ser observado em toda a produção de Del Santo e, em particular, na valorização da clareza estrutural e da honestidade material.

Desdobramentos para atualidade

Em linha similar a Ascânio MMM, os três cubos sobrepostos de Rosana Paste, em ferro soldado, examinam a grade como método construtivo fundamental. Essa escolha arrasta uma tradição mais longa, anterior ao concretismo, mas sempre atualizada (Krauss, 1979, p. 52). A grade do “Cubo” (1998/2025), feita presente como objeto de nosso tempo, reafirma a escultura como trabalho estendido, possível de ser identificado nas vertentes mais variadas, do corpo ao conceitual. A aparente regularidade revela, com um pouco mais de atenção, variações que introduzem instabilidade à estrutura. Tal tensão entre ordem e desordem, planejamento e acaso, corresponde a questões centrais na arte construtiva

brasileira, quando a racionalidade geométrica frequentemente incorpora elementos orgânicos e imprevisíveis.

Já a escultura de Iole de Freitas, em policarbonato e aço inox, incorpora poema de Jacques Prévert traduzido por Eucanaã Ferraz, como um exemplo de diálogo entre linguagem verbal e espacialidade. Observamos, novamente, o uso de materiais industriais transparentes e refletivos, que apontam para relações fenomenológicas com o espaço expositivo, enquanto a presença do texto literário introduz dimensão semântica à obra. Esse, talvez, seja o trabalho que mais apresente dificuldades de encontro com o histórico e processos de trabalho do homenageado. Embora a curadoria tenha apontado a escultura de Iole de Freitas e a instalação de Amalia Giacomini como “da ordem do ar”, as distinções compositivas entre elas fazem com que a primeira se mantenha distante das possibilidades de desdobramento tridimensional a partir da observação das obras de Del Santo. Já “Harmônico” (2023), de Giacomini, composta por hastes e correntes de alumínio, investiga relações espaciais através de estruturas modulares suspensas. É certo que a instalação abre diálogos arquitetônicos. Mas, sua linearidade e posicionamento a aproximam mais de um contra relevo de canto de Tatlin e menos com a fluidez dos côncavos e convexos de Naum Gabo, como ocorre com a peça de Iole de Freitas. Uma encontra um canto curatorial firme, outra não.

Ainda no campo das esculturas, Raul Mourão contribui com duas peças de 2010. O trabalho de Mourão caracteriza-se pela observação crítica do espaço urbano e pela ressignificação de materiais industriais. Mas, nesse caso, o movimento atizado pelo toque do público dá protagonismo para a sensação de fragilidade, de plausível rompimento compositivo que não se concretiza. Essa é uma tensão que podemos observar em diversas permutações de Del Santo, que o trabalho de Mourão nos permite espacializar com uma troca instigante entre os receios de emaranhamento e queda.

A presença de “Corale #B” (2019), de Paulo Vivacqua, composto por alto-falantes com pintura automotiva em tons vivos, é uma escolha arriscada.

Nesse risco, poderíamos nos perder na imediata referência visual à sonoridade e ao objeto. Mas, a composição de Vivacqua explicita do que se trata a tão repetida estrutura modular. Falamos de variações, módulos, materiais industriais e da geometria dissolvida na construção da vida e, por vezes, essas palavras se perdem. Em “Corale #B”, o discurso se reencontra com o objeto, sem a necessidade de realizar qualquer espécie de releitura dos concretismos de décadas atrás. Nesse caso, é razoável comentar que a pesquisa de longa data de Vivacqua tem permitido que o artista apresente complexas variações de obras que existem simultaneamente como objetos visuais e fontes sonoras. Trata-se de um esforço de articular tempo, matéria, cor e som como elemento escultórico.

Devemos acrescentar a esses objetos a capacidade de instigar o espectador a perceber sua condição como corpo que se desloca entre as demais obras. O tempo, elemento incutido nesse deslocamento para essa proposta, também surge nas peças de José Bechara, que apresenta três trabalhos da série “*Dancing in My Room*”, de 2022, executados com acrílica e oxidação de ferro sobre lona. A incorporação de processos químicos de oxidação introduz elementos aleatórios e vivos à composição, enquanto o tratamento da lona supõe certa distância da pintura tradicional.

Para completar esse conjunto, Sandro Novaes contribui com uma grande serigrafia. A escolha da técnica que consagrou Del Santo forma esse vínculo direto com a motivação dessa exposição, enquanto as dimensões do papel e a qualidade do suporte revelam atenção à materialidade. Com uma espécie de inversão dos desenhos parietais de Sol Lewitt, Novaes faz com que sua participação na mostra seja consonante com os caminhos da pesquisa que empreende há anos. Seus planos interrompidos, usuais desde, pelo menos, 2009, multiplicam-se muito além do corte horizontal explícito. As interrupções de cada linha curta, tanto atravessada quanto encaixada em outros, formam incontáveis cortes moleculares. Sua organicidade aproxima-se da efervescência de formas de vida microscópicas arrastadas para nossa escala. Logo, a profusão de suas “linhas imateriais” rende-se menos à ilusão

retilínea de divisão do plano, enquanto passa a nos enganar com a percepção labiríntica. Seu desenho expandido realiza um retorno do espaço para a superfície. Estilhaçados, os módulos de suas esculturas espalham-se pelo plano a procura de outra ordem.

Considerações finais

“Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje” permite pensar diálogos produtivos entre diferentes gerações de artistas que compartilham interesse pela geometria, estrutura e materialidade. A presença de obras históricas de Oiticica, Pape e Sacilotto contextualiza a produção de Del Santo dentro do desenvolvimento da arte construtiva brasileira, enquanto trabalhos contemporâneos demonstram a persistência e transformação desses princípios.

A curadoria evitou hierarquizar as obras ou estabelecer linearidade evolutiva, o que poderia ser interessante para percebermos algumas aproximações e afastamentos. A escolha de reunir pinturas, esculturas, instalações e obras híbridas reflete a diversificação das linguagens artística, com a qual o cenário das artes habituou-se nos últimos setenta anos, desde que os debates entre concretos e neoconcretos desencadearam nossa contemporaneidade. Del Santo, que manteve certa distância dessas crises enquanto assimilava seus resultados, aparece na exposição como figura que transitou entre diferentes vertentes sem dogmatismo e de modo programático.

A celebração do centenário através dessa exposição cumpre dupla função: homenagear a contribuição de Del Santo à arte brasileira e examinar a vitalidade contemporânea dos interesses construtivos. A inclusão de artistas capixabas, como Paulo Vivacqua, Rosana Paste e Sandro Novaes, destaca a influência indiscutível de Del Santo em nosso cenário local, algo que por vezes é esquecido.

A tradição construtiva brasileira, assim como a produção de Del Santo, permanece território fértil para investigações contemporâneas e resiste à periodização histórica que a confinaria aos anos 1960-1980. Racionalidade e

experimentação, clareza estrutural e investigação sistemática, incorporação de materiais e processos são preocupações contemporâneas tanto quanto foram para Del Santo. Tal simultaneidade entre continuidade e transformação caracteriza a recepção produtiva de tradições artísticas, na qual legados históricos são constantemente reinterpretados à luz de contextos presentes.

A posição singular de Del Santo no contexto da arte construtiva brasileira – transitando entre concretismo e neoconcretismo sem filiação dogmática – demonstra que a história da arte não se organiza apenas em torno de grupos programáticos e manifestos, mas também através de trajetórias individuais que absorvem, reelaboram e transformam princípios estéticos de maneira autônoma. Seu legado permanece vivo nas obras que produziu e nas possibilidades de investigação que abriu para as gerações subsequentes. Se Del Santo já foi enquadrado como um “moderno foro do eixo” (Duarte, 1998, p. 183), poderíamos falar, de modo direito, em um construtivo fora do tempo.

Referências

DUARTE, Paulo Sergio. Modernos fora dos eixos. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Melhoramentos, 1998, p. 183-222.

BANDEIRA, João (Org.). **Arte concreta paulista**: documentos. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Entre bichos e parangolés: o neoconcretismo hoje. **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**. Belo Horizonte: CBHA, 2004, p. 1-7. Disponível em: <https://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>. Acesso em: 15 nov. 2025.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 1988. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.1988.tde-25032024-112009>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25032024-112009/pt-br.php>. Acesso em: 15 nov. 2025.

GIOVANI, Giulia Villela. Arte concreta brasileira: Lygia Clark e o uso de tintas industriais. **Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”**. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 3526– 3539. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2014/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

HIPÓLITO, Rodrigo. Presentes de Dionísio Del Santo para outras gerações construtivas. **Jornal ES Hoje**, Prismas da arte, 21 nov. 2025. Disponível em: <https://eshoje.com.br/colunistas/prisma-da-arte/2025/11/presentes-de-dionisio-del-santo-para-outras-geracoes-construtivas/>. Acesso em: 15 dez. 2025.

KRAUSS, Rosalind. **Grids**. October, Cambridge, v. 9, p. 50–64, 1979. Disponível em: <https://imprografika.com/wp-content/uploads/2024/08/Krauss-Grids-1979.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2025.

LOPES, Almerinda. **1+7: arte contemporânea no Espírito Santo**. Vila Velha: Museu Vale, 2008.

LOPES, Almerinda da Silva. **Dionísio Del Santo: arte construtiva**. Vitória: EDUFES, 2010.

MORAIS, Frederico. **Dionísio Del Santo: serigrafia e pintura**. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, ago.-set., 1974.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50. **Revista eletrônica Aboré**, Manaus – AM, v. 01/05, n. 1, p. 4-20, 2005.

PEDROSA, Mário. **Dionísio Del Santo: Apresentação**. Rio de Janeiro: Galeria IBEU, mar. 1970.

ROSA, Magna Silva. **A criação e atuação da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Vitória: PPGA-UFES, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/2124>. Acesso em: 15 nov. 2025.

SCOVINO, Felipe. **Dionísio Del Santo: o construtivo ontem e hoje**. Vitória: Galeria Marias Brotas Arte Contemporânea, 2025.

Recebido em: 15 de novembro de 2025.
Publicado em: 29 de dezembro de 2025.