

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

A “Nova Objetividade Brasileira” e a historiografia da arte no Brasil

Maria de Fátima Morethy Couto¹

RESUMO: Minha comunicação pretende analisar os objetivos e a repercussão de uma das mais importantes exposições de vanguarda ocorrida nos anos 1960 no MAM/RJ: a *Nova Objetividade Brasileira*. Realizada poucos meses antes da promulgação do AI-5, a exposição reunia mais de 40 artistas, vários deles recém ingressantes no mercado das artes. O texto do catálogo, escrito por Hélio Oiticica, marcou época e tornou-se referência obrigatória para o estudo das artes do período. Nele, Oiticica aponta o que considera os “pontos em comum” da produção vanguardista do país, conferindo-lhe forte cunho político. Em que medida Oiticica recupera questões por ele trabalhadas em seu período neoconcreto e qual o alcance da influência das idéias de Ferreira Gullar em sua análise serão questões por mim abordadas.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica, vanguarda brasileira, Nova-objetividade brasileira

ABSTRACT: My communication intends to analyze the aims and effects of one of the most important Brazilian avant-garde exhibitions of the 1960's: *Nova Objetividade Brasileira*. Organized in the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro few months before the promulgation of the AI-5, the exhibition congregated 40 artists, many of whom at the beginning of their careers. The text of the show's catalogue, written by Hélio Oiticica, has become a major reference for any research on the period. In it, Oiticica discusses what he considers to be the common points of the Brazilian avant-garde production of that period, conferring to it a strong political bias. In my communication, I will discuss to what extent the questions brought by Oiticica are related to his participation in the neoconcreto movement, as well as how much the ideas of Ferreira Gullar have influenced his analysis.

KEY-WORDS: Hélio Oiticica, Brazilian Avant-garde, Nova-objetividade brasileira

Nos anos 1950, o Brasil nutria a esperança de impor-se mundialmente e de ocupar um lugar privilegiado no novo arranjo de nações, inclusive no domínio artístico. A idéia de uma mudança do centro mundial das artes de Paris para São Paulo seduzia os que acreditavam na possibilidade de o país participar do debate cultural da época com uma contribuição significativa e original. Novos museus, voltados para a arte moderna, são então fundados e assiste-se à difusão da arte abstrata nos grandes centros brasileiros. A criação das Bienais de São Paulo representa o ponto culminante dessa tentativa de renovação das artes plásticas no

¹ Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora do Instituto de Artes da Unicamp.

país. Simultaneamente às pesquisas dos artistas de vanguarda, que, impressionados pelo trabalho da representação suíça na I Bienal, aderiram aos postulados da arte concreta, os críticos brasileiros partidários da abstração, em especial Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, procuravam demonstrar que era possível construir uma arte nova, adequada às necessidades de um país novo a qual poderia entrar em concorrência direta com a produção européia.

Nos anos 1960, porém, a situação do Brasil no concerto internacional das nações era diferente daquela anteriormente prevista. Enquanto os Estados Unidos afirmavam seu lugar de líder mundial, o Brasil assistia ao aumento vertiginoso da inflação, à renúncia de um presidente, à deposição de seu substituto e à implantação de uma ditadura militar. No terreno das artes, a certeza de que era possível equiparar-se às nações mais desenvolvidas dava lugar ao desejo de assumir o subdesenvolvimento do país e de fundar uma linguagem condizente com essa condição. É o momento do fim do apogeu da arte abstrata nos meios de vanguarda, da retomada da figuração pelos jovens artistas e dos primeiros sintomas perceptíveis de uma integração entre arte e cultura de massa.

Se, como observa Frederico Moraes, o debate estético dos anos 1950 “procurava afirmar a especificidade do fenômeno plástico-visual, a autonomia da forma em relação ao aspecto anedótico e/ou temático” (MORAIS, 1975: 80), na segunda metade dos anos 1960 havia um forte interesse pela representação de temas locais e populares, relacionados à atualidade do país e ao cotidiano do cidadão comum. A referência a Mondrian e Malevitch, tão importante para a geração concreta/neoconcreta, não mais fazia sentido para boa parte dos jovens artistas, os quais voltavam-se para o mundo real, procurando estabelecer um contato imediato com o público. Atentos aos problemas políticos da época, conjugavam seu desejo de explorar novas possibilidades técnicas e temáticas à necessidade de imprimir um sentido de denúncia social ao trabalho artístico.

O debate em torno da eficácia revolucionária da arte suscitou novas questões sobre a relação entre obra e receptor e sobre a função social do artista. Como observa Otília Arantes a respeito do período 1965-1969, “boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política (...) [reclamando] para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país” (ARANTES, 1983). Entretanto, enquanto para alguns a arte deveria atuar como meio de organização das massas e a preocupação com o conteúdo deveria prevalecer sobre a forma, para outros militância e experimentalismo formal poderiam caminhar lado a lado. Ferreira Gullar, por exemplo, renegaria seus ideais

vanguardistas e seu engajamento formalista dos anos 1950, lutando agora em favor de uma “arte popular revolucionária”.

Dois livros de sua autoria, publicados na década de 1960, são consagrados à discussão de sua nova opção teórico-metodológica. São eles: *Cultura posta em questão*, de 1964, e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969. Neles, Gullar analisa o caráter de classe dos fenômenos culturais e a responsabilidade social do intelectual e do artista. Afirmando ser urgente escolher entre a alienação e a vida, o escritor prega a “necessidade de participação do intelectual na solução dos problemas de estrutura do país”. A arte, declara, deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público. Segundo Gullar, o problema da arte contemporânea deveria ser posto em termos mais amplos que os meramente estéticos. “Para quem fala o artista plástico de hoje?”, pergunta-se. “Se não é para o público, se não é para a crítica, se não é para seus compradores - é para ninguém.” (GULLAR, 1965: 56).

Outro ponto importante abordado por Gullar nos dois livros citados diz respeito à crescente internacionalização da arte, processo que assistia com bastante receio. Alertando que “seria ingênuo perseguir um nível de ‘modernidade’ equivalente ao das ‘vanguardas’ européias ou norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade” (GULLAR, 1965: 16), Gullar defenderá a importância de se definir o que se entende por vanguarda no contexto da realidade brasileira. “Um conceito de ‘vanguarda’ estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos”, questiona, “terá igual validade num país subdesenvolvido como o Brasil?” As concepções de vanguarda artística transplantadas das nações desenvolvidas correspondem efetivamente a uma necessidade das sociedades subdesenvolvidas?

Renegando com vigor os princípios vanguardistas e a validade de uma linguagem internacional para a arte, Gullar sustenta que “o específico da obra de arte é o particular e, portanto, a experiência determinada, concreta, do mundo”. Ao artista cabe exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece. Rejeitando o vanguardismo cosmopolita e alienante, que “admite a existência de um internacionalismo absoluto”, Gullar argumenta que “a verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional” (GULLAR, 1969: 63-64).

O abismo existente entre as idéias defendidas por Gullar quando de sua participação no movimento neoconcreto e após seu engajamento em prol de uma cultura popular é evidente. Não nos cabe, porém, emitir julgamentos de valor sobre o desenvolvimento de seu trabalho enquanto crítico de arte. Acreditamos ser mais relevante apontar o quanto a conjuntura política do país, tanto nos anos que antecederam ao golpe militar (durante o governo João Goulart), quanto nos que o sucederam (antes da decretação do AI-5), incitava a produção de discursos radicais em todas as áreas do saber. Como observa Heloísa Buarque de Hollanda,

a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a 'fé no povo' estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 1981: 17 e 37)

Questões como essa estiveram igualmente no centro da produção de diversos artistas plásticos de vanguarda do período. Cabe aqui destacar ainda o quanto as indagações de Gullar atraíam a atenção de Hélio Oiticica, artista que atuou como elo de ligação entre os neoconcretos e a nova geração então emergente. Ressalte-se, no entanto, que a prática de Oiticica jamais resvalou para um esquematismo ou adquiriu uma função didática ligada a um “ativismo político”. Nas palavras de Carlos Zílio,

Oiticica estabelece com Gullar um diálogo no qual reinterpreta, segundo um ponto de vista inteiramente coerente com o processo de sua obra, as posições de 'arte engajada' de Ferreira Gullar. O que permitirá a Oiticica a manutenção de uma proposta pessoal nesta sua relação com a esquerda foi o seu anarquismo sempre infenso a qualquer doutrina estabelecida. (ZÍLIO, 1983: 32)

Do grupo neoconcreto, Oiticica foi certamente um dos artistas mais preocupados em conferir à sua prática uma dimensão política que contribuísse para criação de “uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias”. Em concordância com Gullar, ele acreditava que o fenômeno da vanguarda no Brasil dos anos 1960 “não [era] mais uma questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas”. Nesse sentido, a relação do artista com o público deveria se “dar em grande escala, não numa elite reduzida a experts mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, abertas”. (OITICICA, 1986: 97)

Um ponto fundamental em seu trabalho dizia respeito à participação do

espectador. Oiticica considerava essencial arrancar o espectador de sua imobilidade, levá-lo a tomar consciência de sua situação enquanto ser social. Seus primeiros trabalhos que prevêm a ação do espectador datam do início da década de 1960 e são frutos de sua participação no movimento neoconcreto e de sua intensa ligação com Lygia Clark. Se seus *Bilaterais* e *Relevos Especiais* podem ser entendidos como “pinturas no espaço real”, seus *Núcleos* e *Penetráveis* inauguram, nos dizeres de Celso Favaretto, “novas ordens de manifestação”. (FAVARETTO, 1992)

Mas é com os *Parangolés*, apresentados pela primeira vez ao público na célebre exposição “Opinião 65”, que Oiticica liberta-se da noção de obra enquanto produto, conferindo a seu trabalho um caráter conceitual bastante acentuado. Aqui, “a ação é a pura expressão da obra” e o vivencial e o processual são mais importantes que a realização de uma idéia. Chega-se então a “uma superação do objeto como fim da expressão estética”. (OITICICA, 1986: 102) O espectador se transforma agora no próprio suporte da obra, a qual só adquire existência através da ação de seu corpo.

Esta profunda revisão do conceito tradicional de arte leva Oiticica a escrever, em 1966, um texto intitulado *Posição e Programa*, no qual conceitua o que entende por antiarte:

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, agora considerado 'participador'. (...) 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' aí algo que queira realizar, (...) é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (OITICICA, 1986: 77 e 79)

Outra contribuição importante de Hélio Oiticica no campo da história da arte brasileira foi o texto que escreveu como apresentação da exposição *Nova Objetividade brasileira*, concebida inicialmente por Frederico Moraes e realizada em abril de 1967 no MAM/RJ, reunindo trabalhos de 40 artistas. Como observa Rodrigo Naves, esta foi uma das “primeiras intervenções teóricas desse tipo de um artista brasileiro” e tornou-se referência obrigatória para estudos sobre o período. (NAVES, 2002)

Esta exposição insere-se em um conjunto de mostras organizadas em galerias e museus do Rio e de São Paulo, entre 1964 e 1968, que buscavam promover as novas correntes

de vanguarda e integrar prática e reflexão artística. Várias delas marcaram época e se tornaram emblemáticas das propostas mais radicais da época. Citemos algumas delas:

Em agosto e setembro de 1965, Ceres Franco e Jean Boghici organizam *Opinião 65*, no MAM/RJ. Dela participaram 28 artistas, alguns dos quais estrangeiros. Poucos meses mais tarde, Waldemar Cordeiro organiza na FAAP uma mostra nos mesmos moldes, mas de caráter exclusivamente nacional: *Propostas 65*, a qual pretendia fazer um inventário das tendências realistas de vanguarda no país não apenas por meio da apresentação de obras mas também através da análise e discussão de propostas de trabalho em sessões de debates.

Em 1966, duas novas versões dessas manifestações foram organizadas: *Opinião 66*, no MAM/RJ, a qual introduziu novos nomes como Carlos Zilio e Anna Maria Maiolino e contou com a participação de Lygia Clark, e *Propostas 66*, na FAAP, que se resumia agora a um fórum de discussões sobre o novo realismo nas artes, com a intervenção de críticos e artistas. Através da análise de temas como “Conceituação da arte nas condições históricas atuais do país”, “Arte de vanguarda e organização da cultura no Brasil” e “Situação da vanguarda no Brasil”, buscou-se, nesse último evento, forjar a noção de uma vanguarda “tipicamente brasileira”, politicamente engajada e atuante, relacionada à realidade do país.

Essa intenção de traçar o perfil da jovem vanguarda brasileira é reafirmada no texto de Oiticica para *Nova Objetividade Brasileira*. Nele, Oiticica discorre sobre as “múltiplas tendências” vanguardistas então em curso no Rio e em São Paulo. Apesar de entender que a “falta de unidade de pensamento [era] uma característica importante” do momento em que viviam, ele acreditava ser possível identificar as principais características da nova arte brasileira para diferenciá-la das grandes correntes dominantes no plano internacional. Seriam elas: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc...); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Oiticica não almejava traçar um perfil rigoroso da jovem vanguarda brasileira nem tampouco lançar um novo movimento artístico. Desejando ir além do conceito de *novo realismo*, empregado por Mário Schenberg para analisar a produção contemporânea, Oiticica cunhara, no ano anterior à mostra, o termo *Nova objetividade*, a seu ver mais apto para descrever a tendência dominante no meio artístico brasileiro de criar “novas ordens

estruturais, não [mais] ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais”. Todavia, não considerava a *nova objetividade* um “movimento dogmático, esteticista, ou um novo *ismo*, tal qual os que proliferaram na arte da primeira metade do século XX”, mas sim um “estado típico da arte brasileira atual”.

Embora os pontos por ele escolhidos sejam constantemente citados como exemplares do que ocorria naquele momento no campo das artes, forçoso é reconhecer, a meu ver, que estes tópicos diziam mais respeito à situação da vanguarda carioca do que contemplavam de fato a arte brasileira de então. Em seu texto, Oiticica apresenta os artistas atuantes no Rio de Janeiro, dando especial destaque aos trabalhos de Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy e Lygia Clark, citando ainda Lygia Pape, Ivan Serpa, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Carlos Zílio e Glauco Rodrigues. Dos paulistas, fala sobre Willys de Castro e Hércules Barsotti (antigos participantes do movimento neoconcreto) e sobre as experiências mais atuais de Waldemar Cordeiro (os *popcretos*) mas revela seu desconhecimento a respeito do grupo Rex: “Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (...), pouco dele conhecemos”.

É evidente ainda que vários destes tópicos têm relação direta com os princípios que nortearam o movimento neoconcreto, do qual Hélio Oiticica participou ativamente. Em diversos momentos de seu texto, Oiticica refere-se às experiências inovadoras do neoconcretismo, discutindo seu caráter inaugural e apontando seus desdobramentos no campo da arte contemporânea brasileira, campo este afetado pela implantação recente da ditadura militar no país. Para Oiticica, a partir dos anos de 1964-65 ocorrera um extravasamento das fronteiras artísticas para o domínio do político, obrigando o artista a tomar consciência de seu papel social: “Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes plásticas, literatura, etc”.

Para “abolir o colonialismo cultural ainda presente” e “criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira”, ele julgava necessário enfrentar algumas questões, perguntando-se, de forma semelhante a Gullar, “como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O

problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra?”

Oiticica sabia, como poucos, conjugar reflexão e prática. Seus trabalhos ilustram e fundamentam seus questionamentos teóricos. Um exemplo desta afirmação é *Tropicália*, “ambiente” montado na exposição *Nova objetividade*, e que consistia, na descrição de Frederico Moraes, “de uma cabine (“penetrável”) em meio a um cenário tropical, com plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e, no seu interior, raízes com cheiro forte, objetos de plástico, etc. O espectador/participante percorria seu interior descalço, percurso que terminava diante de uma tv ligada”. (MORAIS, 1975: 95)

Como explica o próprio artista, *Tropicália* veio “diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro”, de dar forma a uma vanguarda essencialmente nacional:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte brasileira. (...) Propositamente quis eu, desde a designação criada por mim de Tropicália (...) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética Pop e Op, internacionais, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas. (...) Na verdade, quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação - somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo (...) Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. (OITICICA, 1986: 107-108)

A decretação do AI-5, em dezembro de 1968, provocaria uma verdadeira fratura no panorama cultural brasileiro, dificultando o debate e a troca de idéias e obrigando diversos artistas e intelectuais a escolher o exílio. Se em 1968 a segunda edição da Bienal de Artes Plásticas da Bahia foi fechada no dia seguinte à sua abertura, em 1969 a censura proibiu a realização da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira da IV Bienal de Paris. Tal atitude provocou um boicote internacional à X Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano de 1969. Hélio Oiticica deixa o país nesse período para uma temporada de alguns meses em Londres e Brighton, convidado pela Sussex University. Em 1970, ganha uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim e instala-se em Nova York. Retorna ao Brasil apenas em 1978, vindo a falecer no Rio de Janeiro em 1980, com 43 anos de idade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, São Paulo, Nobel, 1982.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori, “Depois das Vanguardas”, *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, nº7, agosto de 1983, pp. 5-20.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. Unicamp. 2004.
- FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1992.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____ e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MORAIS, Frederico, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- NAVES, Rodrigo, “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo”, *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, nº 64, novembro de 2002.
- OITICICA, Hélio, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- PECCININI, Daisy, *Figurações. Brasil anos 60*, São Paulo, Itaú Cultural e Edusp, 1999.
- PEDROSA, Mário, *Acadêmicos e modernos*, São Paulo, Edusp, 1998.
- _____, *A modernidade cá e lá*, São Paulo, Edusp, 2000.
- SCHENBERG, Mário, *Pensando a arte*, São Paulo, Nova Stella, 1988.
- ZILIO, Carlos et alii, *O nacional e o popular na cultura brasileira. Artes plásticas e Literatura*, São Paulo, Brasiliense, 1983.